

Gabriela Moreira Guadalupe

***MARGEM DE UMA ONDA:***  
**OBSERVAÇÕES DE UM NAVEGANTE NO MAR DESERTO**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do Grau de  
Mestre em Literatura.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana de  
Gaspari

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guadalupe, Gabriela Moreira

Margem de uma onda : observações de um navegante  
no mar deserto / Gabriela Moreira Guadalupe ;  
orientadora, Silvana de Gaspari, 2017.

100 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Margem de uma onda.  
4. Duda Machado. I. Gaspari, Silvana de. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Gabriela Moreira Guadalupe

***MARGEM DE UMA ONDA: OBSERVAÇÕES DE UM  
NAVEGANTE NO MAR DESERTO***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de  
“Mestre” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-  
Graduação em Literatura

Florianópolis, 31 de outubro de 2017.

---

Prof<sup>ª</sup>. Maria Lúcia de Barros Camargo, Dr<sup>ª</sup>.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Silvana de Gaspari, Dr<sup>ª</sup>.  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof<sup>ª</sup>. Raquel Wandelli, Dr<sup>ª</sup>.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof<sup>ª</sup>. Susana Scramim, Dr<sup>ª</sup>.  
Universidade Federal de Santa Catarina



## **AGRADECIMENTOS**

Por se tratar de um trabalho sobre poesia, começo agradecendo às mulheres que me ensinaram a ter coragem e sensibilidade diante da vida: minha avó, minha mãe, minhas tias e minha madrinha; ao meu pai e ao meu irmão, agradeço pela leveza dos ensinamentos sobre rios, peixes e passarinhos. Às pessoas diretamente relacionadas à concretização deste mestrado, agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Silvana de Gaspari, pela confiança em meu trabalho e pela orientação tranquila, acolhedora e, ao mesmo tempo, exigente; às professoras Susana Scramim e Raquel Wandelli, por nos acompanharem desde a qualificação até a defesa, suas críticas e direcionamentos foram fundamentais aqui; à Elzira Perpétua, professora da Universidade Federal de Ouro Preto, quem me incentivou, desde a graduação, a seguir os estudos acadêmicos em Literatura; ao Raoni Soares, minha poesia concreta, meu companheiro de mestrado e vida, com quem partilho, agora, uma nova etapa: a espera de um filho; aos meus amigos das Letras e de todas as artes, por fazerem a vida mais alegre: Marcus Mitre, Caio Natale, Flavi Leite, Maria Moura, Júlia Oliveira, Letícia Bonfim e, principalmente, Raoni, Adner Sena e Ágata Kaiser, meus queridos revisores, a quem devo muitas linhas deste trabalho. Agradeço ainda a CAPES pelo apoio financeiro imprescindível; e, por fim, ao Duda Machado, o primeiro professor de Teoria Literária que tive e o poeta em cuja poesia desperto.



*A onda se  
quebrando em si  
sem nunca quebrar*

*(Dante Ozzetti/José Miguel Wisnik)*





## RESUMO

Este trabalho oferece possibilidades de leitura de poemas que compõem o livro *Margem de uma onda*, do poeta Duda Machado. Embora seja permeado por elaborações de teóricos e filósofos a respeito do estudo da poesia, este texto transita entre ensaístico e dissertativo, já que falar de poesia e, mais ainda, propor caminhos de leitura na poesia, não condiz com uma escrita rígida, enclausurada na forma, pelo contrário, exige uma fluidez, um caminho quase à deriva, que, aqui, vai sendo guiado pelos próprios poemas. O título do poemário de Duda Machado sugere de antemão uma ideia de poesia que vai se desvelando na tessitura de *Margem de uma onda*, é essa ideia que direciona as elaborações que se seguem neste trabalho.

**Palavras-chave:** Poesia. Movimento. Margem de uma onda. Duda Machado.



## ABSTRACT

This research work proposes critical readings of poems from the book *Margem de uma onda*, composed by the poet Duda Machado. Although this text is fulfilled with theoretical and philosophical elaborations regarding the study of poetry, or even its critical readings, do not allign with a rigid kind of writing dictated form. On the contrary, the exercise of writing about poetry demands fluidity, reflecting a drift in which the orientation is revealed by the poems themselves. The title of Duda Machado's poetry book suggests an idea of poetry elaborated in the waving of *Marge de uma onda*, ant this is the idea to be developed throughout this work.

**Key-words:** Poetry. Movement. Margem de uma onda. Duda Machado.



## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – Poema “Tatagem Enigmática” .....	29
---	----



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	17
2	À MARGEM DA OBRA .....	21
3	CIRCUNAVEGAÇÃO .....	41
4	TRIUNFO DO INCONDICIONADO .....	65
	AMOR ME ACOLHE (CONSIDERAÇÕES FINAIS) ...	93
5	REFERÊNCIAS .....	97
6		





## 1. INTRODUÇÃO

Para desenvolver este trabalho, parto de uma ideia que se aproxima do que João Barrento escreve no prefácio de *Ideia da prosa*, de Giorgio Agamben, de que há algo de uma vontade subversiva nas formas de escrita, que, em si, carregam “um pudor do definitivo comparável àquele temor da conclusão, mísera e moral, e ao prazer dos inícios e reinícios de que fala Barthes” (2013, p.13). O objetivo, aqui, é oferecer possibilidades de leitura de uma obra que pensa profundamente a poesia, o livro *Margem de uma onda*, de Duda Machado. O que se segue são possibilidades de acesso ao sentido nesse lugar extremo: margem de onda – fluido e espumoso; lugar onde a onda acaba e começa em si mesma. E se a poesia não pode ficar não dita naquilo que diz, como afirma Agamben (2014, p.186), é justamente porque ela se diz a si mesma: começa e termina em si.

[...]

À margem da obra  
que começava a ser  
pensastes a clareira das formas  
que viriam a ser.

*A narrativa semelhante ao sonho;  
o caminho misterioso  
sob a consciência,  
reconfigurado pelo verbo  
em sequências de sons  
que se repercutem*

e parecem pairar  
acima das palavras,  
abaixo do entendimento,  
até que, à distância,  
entre fragmentos, aflore  
uma semântica submersa. (MACHADO, 1997,  
p.92-93, fragmento V)

Em *Resistência da poesia*, Jean-Luc Nancy (2005) começa seu artigo, intitulado “Fazer a poesia”, dizendo que “se acedemos de um modo ou de outro a uma orla de sentido é poeticamente” (p.9). “Orla de sentido” é uma ideia-chave para as formulações de Nancy a respeito da

poesia. O filósofo explica que “apenas esse acesso define a poesia, e que ela só tem lugar a partir do momento em que ele [o acesso de sentido] tem lugar” (p.9). É interessante atentar para a aproximação semântica quando se fala em orla de sentido em um trabalho que se propõe a analisar um poemário cujo título, assim como a proposta que a poesia, ali, apresenta, tem uma relação intrínseca com a noção de margem, borda, beira, ou seja, de um espaço entorno, bem como da ideia de fluidez da água que esses espaços circundam.

Nancy afirma que: “‘Poesia’ não tem exatamente um sentido, mas antes, o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente e transferido para longe. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 2005, p.10). Esta é uma ideia central para a elaboração de Nancy, que fundamenta a proposta de leitura neste trabalho e parece coincidir com a maneira como os poemas de *Margem de uma onda* concebem a poesia: “imune a qualquer sentido// – quem reina?// uma modulação/ capaz de afinar/ o entendimento” (MACHADO, 1997, p.35-36).

O que o filósofo propõe é que “‘poesia’ diz mais do que ‘poesia’ quer dizer [...] ‘poesia’ diz o mais-que-dizer enquanto tal e na medida em que ela estrutura o dizer” (NANCY, 2005, p.16), por isso ela é acesso de sentido, porque o sentido vai se construindo na medida em que a poesia se faz: “até que, à distância,/ entre fragmentos, aflore/ uma semântica submersa” (MACHADO, 1997, p.92-93). Ainda de acordo com Nancy, o que estrutura o dizer é o fazer, “a poesia é a ação integral da disposição para o sentido” (2005, p.16):

Por que razão, então, seria a poesia a excelência da coisa feita? Porque nada pode ser mais completo que o acesso ao sentido. Ele é inteiramente todo, se é, de uma exactidão absoluta, ou então não é (nem mesmo aproximativo). Ele é, quando é, perfeito, e mais que perfeito.

[...] “Poesia” quer dizer o primeiro fazer, ou então o fazer na medida em que ele é sempre primeiro, de cada vez original. (NANCY, 2005, p.17).

Encontro, portanto, nos versos de “Circunavegação”, de Duda Machado, um possível diálogo com as formulações de Nancy a esse respeito: o acesso ao sentido na poesia só pode se dar no regime da exatidão, já que esse fazer, que é a própria poesia, é sempre primeiro e cada vez único; o próprio título, *Margem de uma onda*, pode também

assegurar essa ideia sendo, como já mencionei, a imagem de início e fim em si mesma:

rio de todas as águas  
a cada mergulho renascido

corpo-a-corpo  
e inteira mente (MACHADO, 1997, p.11-12)

A poesia articula então o acesso ao sentido “não no regime da precisão”, como alerta Nancy, mas no regime da exatidão. “Está feito, está cumprido, o infinito é atual” (NANCY, 2005, p.13), mas a poesia deve sempre renunciar à identificação com qualquer gênero ou modo poético para, assim, determinar “incessantemente uma outra, uma nova exatidão. Esta última é sempre de novo necessária, pois o infinito é atual um número infinito de vezes” (NANCY, 2005, p.14).

Jean-Luc Nancy baseia suas formulações sobre o fazer poesia a partir das questões abstratas que envolvem esse fazer. As considerações do filósofo, em *Resistência da poesia*, são fundamentais como ponto de partida neste trabalho, pois introduzem a concepção de poesia, que defendo aqui, baseada numa ideia de que a poesia não se fecha em um sentido único, embora seja fundamentada no rigor e na exatidão. Partindo de Nancy, então, pretendo chegar a noções mais concretas do texto poético, tendo como alicerce as considerações de Giorgio Agamben, principalmente em seu livro *Categorias italianas*, no qual o filósofo se baseia na análise concreta dos aspectos textuais da poesia; e no *Ideia da prosa*, que apresenta profundas discussões filosóficas a partir de fragmentos, ou, como diz João Barrento no prefácio do livro (2013), a partir de “histórias de almanaque filosóficas” (p.13), muitas vezes inconclusas, que subvertem “as regras do pensamento sistemático” da tradição filosófica, “a extrema expressividade exige uma particular brevidade”, diz Barrento (p.14).

No capítulo I, “À margem da obra”, trago uma breve apresentação de Duda Machado, a fim de mostrar seu trajeto profissional dentro do cenário artístico e literário brasileiro. Embora a proposta de análise que pretendo desenvolver nos capítulos seguintes seja baseada na predominância da linguagem poética que se volta para si mesma, a importância de dedicarmos um capítulo à apresentação do poeta se dá pelo ineditismo do tema desta dissertação. Embora existam trabalhos acadêmicos e de crítica literária a respeito da poesia de Duda Machado (aos quais farei referência no capítulo I), nenhum desses

trabalhos se dedica inteiramente ao poeta, e não encontrei, também, algum que se debruçasse unicamente sobre o *Margem de uma onda*, o que faz desta pesquisa a única a dedicar-se por completo ao poeta e seu poemário, destacado por ele mesmo, como o auge de sua produção poética, até o momento.<sup>1</sup>

No capítulo II, “Circunavegação”, proponho uma análise do movimento geral que o poemário, a meu ver, realiza. De acordo com as formulações que se desenvolverão neste capítulo, o poemário sugere a relação de um poema com o outro que, ao final da obra, convergem para um sentido comum de concepção de linguagem dentro da poesia. Por isso, neste capítulo, que chamo de “Circunavegação” justamente por propor um trajeto ou viagem ao redor da obra – mas, também, para dentro dela, como que desbravando uma ilha – trago a análise dos primeiros poemas do livro. Partindo dos três primeiros poemas em ordem cronológica, procuro demonstrar a hipótese de que há um movimento interno na urdidura do livro que possibilita que os poemas se completem e se renovem ao longo do livro. Neste capítulo, a ideia de viagem/descobrimento que trago no título ganha significado, porque é nele que me permito analisar de maneira mais independente os poemas, a partir de uma experiência que a própria poesia propicia, embora permeada por considerações de teóricos e filósofos que não deixam de interceder no processo de leitura e escrita.

Por fim, o terceiro capítulo, “Triunfo do incondicionado”, trará as análises de mais alguns poemas de *Margem de uma onda* baseadas numa busca de aproximação entre o texto poético e as referências teóricas às quais o próprio poemário me remeteram, confluindo em um diálogo indispensável para minha leitura, no que diz respeito ao processo de composição de poemas, como ele é entendido e elaborado na própria poesia de Duda Machado.

---

<sup>1</sup> Informação retirada de entrevista concedida por Duda Machado à revista *Qorpus* da Universidade Federal de Santa Catarina, edição n.004. Disponível em <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-004/entrevista-com-o-poeta-duda-machado/>. Acesso em 21 de junho de 2017.

## 2. À MARGEM DA OBRA

O poemário *Margem de uma onda*, objeto de estudo deste trabalho, é o quarto livro de poemas de Duda Machado, publicado em 1997, pela Editora 34. Por se tratar de um autor pouco estudado no meio acadêmico, sendo esta a única dissertação de pós-graduação que contempla unicamente o poeta e o livro *Margem de uma onda*<sup>2</sup>, faço, a seguir, a apresentação do autor, de seu trajeto profissional e artístico. Faço isso não com a intenção de que, mais adiante, tais informações sejam tomadas como base interpretativa da obra em si, mas sim pela importância de apresentar o autor justamente pelo ineditismo do tema.

Carlos Eduardo Lima Machado nasceu em Salvador, Bahia, em 1944. Possui graduação em Ciências Sociais, pela Universidade Federal da Bahia (1967), e doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), pela Universidade de São Paulo (1991). Além de poeta, Duda Machado passou pelas carreiras de editor, tradutor, crítico literário e professor de teoria literária na Universidade Federal de Ouro Preto, na qual lecionou desde 1998 até se aposentar. O poeta transitou também por várias vertentes das artes: cinema, pintura, música. Chegou a dirigir um curta-metragem e trabalhar ao lado de Torquato Neto no filme *Moleque de rua* (1961), de Álvaro Guimarães. Compôs canções para grandes nomes da música brasileira e foi um dos importantes membros do movimento tropicalista. Seu primeiro livro de poesia, *Zil*, foi lançado em 1977, seguido por outros quatro livros de poemas publicados durante longos intervalos de tempo. Desde *Zil*, o poeta lançou os livros *Um outro* (1989); *Crescente* (1990) – reunião de poemas selecionados e

---

<sup>2</sup> Outros trabalhos acadêmicos mencionam a poesia de Duda Machado, ou seus trabalhos como crítico e tradutor, mas todos contemplam também outros autores e outras obras, portanto, o objeto de tais estudos, não é unicamente a poesia de Duda Machado, como é o caso aqui. Alguns destes trabalhos, aos quais pude ter acesso são: O tiro, o freio, o mendigo e o *outdoor*: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990 (2013), de Fabio Weintraub; Luto e tatuagem: violência e marginalidade na poesia de Duda Machado (2012), de Fabio Weintraub; Duda, Horácio, Júlio e Régis: alguma poesia contemporânea (2009), de Danilo Bueno. Além dos artigos em revistas literárias: Cintilações da sombra: sobre um livro de Duda Machado, de Vera Lins, revista *Zunâi*; Como reverter a lei da gravidade: uma leitura de Adivinhação da leveza, de Duda Machado, de Simone Homem de Mello, revista *Zunâi*; Navegador do sonho e da forma (1998), de Alberto Martins, *Folha de S. Paulo*.

revisados de Zil e *Um outro* –; *Margem de uma onda* (1997) e *Adivinhação da Leveza* (2011)<sup>3</sup>.

Duda Machado também é autor dos livros infantis *Histórias com poesia, alguns bichos e Cia* (2003) e *Tudo tem sua história* (2005). É organizador e editor da coletânea *Poesia erótica e satírica*, de Bernardo de Guimarães (1992), e organizador do livro *Marília de Dirceu e Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga (1997), além de ter traduzido textos<sup>4</sup> de Nietzsche, Flaubert, Jean-Paul Sartre, Marcel Schowb, entre outros.

Em entrevista à revista *Qorpus*, edição 004, Duda Machado conta como se articulam as atividades de professor, tradutor e crítico literário, com seu trabalho de poeta:

[...] assim como as minúcias da realidade concreta costumam dissolver as ideias que fazíamos em relação à própria realidade, as minúcias do ato de compor poemas (e tudo no poema é minúcia, capaz de arrastar consigo a estrutura de composição) dissolvem a possibilidade de uma ligação entre a parte teórica e a prática de escrever. Em termos intelectuais, não vejo essas atividades como opostas ou capazes de criar antagonismos. A atividade crítica de muitos poetas mostra mais do que compatibilidade, pois expõe certa interação entre crítica e poesia. Mas nem sempre a atividade de escrever crítica se transpõe para a crítica que é inerente ao ato de escrever poemas. Ambas trazem consigo fortes

---

<sup>3</sup> Informações retiradas de entrevistas com Duda Machado à revista *Qorpus*, edição n. 004, da Universidade Federal de Santa Catarina, disponível em < <http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-004/entrevista-com-o-poeta-duda-machado/>>. Acesso em 20 de março de 2017; e ao programa “Vereda Literária”, em 22 de março de 2002. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3jsnFcem6N4>>. Acesso em 20 de março de 2017.

<sup>4</sup> FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Trad. Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993; MACHADO, Duda. *Breviário de citações, ou para conhecer Nietzsche: fragmento e aforismos*. São Paulo: Landy, 2001; SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1995; SCHOWB, Marcel. *Vidas Imaginárias*. Trad. Duda Machado. São Paulo: 34, 1997.

exigências. Muitas vezes, as exigências de escrever crítica com densidade pode se chocar com as exigências mais fortes (quando se é poeta) de compor poesia.<sup>5</sup>

No período em que o poeta frequentou a universidade, Salvador vivenciava uma grande efervescência cultural. Conviviam ali artistas como Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Waly Salomão, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Roberto Pinho, Capinan, Gilberto Gil, Carlos Nelson Coutinho, Tom Zé, Torquato Neto, entre outros. De acordo com o poeta, ainda na entrevista para revista *Qorpus*, o movimento vanguardista baiano começou com as iniciativas culturais de Edgar Santos<sup>6</sup>, primeiro reitor da Universidade Federal da Bahia, que criou, em Salvador, um poderoso polo de produção artística. A partir das vivências culturais desse grupo de artistas, formaram-se muitas das ideias que dariam origem aos movimentos de vanguarda<sup>7</sup> que se espalharam pelo Brasil, no final dos anos 1960, como o tropicalismo, o Cinema Novo e a poesia marginal.

Sobre este momento de encontros, descobertas, ideais revolucionários e efervescência cultural, vivido pelos jovens artistas na Salvador de meados de 1960, Gilberto Gil escreve:

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida por Duda Machado à revista *Qorpus*, da Universidade Federal de Santa Catarina, edição n. 004. disponível em <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-004/entrevista-com-o-poeta-duda-machado/>>.

Acesso em 20 de março de 2017.

<sup>6</sup> Edgar Santos foi o primeiro reitor da UFBA, Universidade Federal da Bahia, foi inovador e vanguardista ao impulsionar a arte em Salvador com a criação dos primeiros cursos superiores de Música, Teatro e Dança no Brasil. Informações fornecidas pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em

<[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Edgar\\_Santos](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/Edgar_Santos)>.

Acesso em 10 de Jul. de 2016).

<sup>7</sup> De acordo com Glauco Mattoso (1981), com o golpe político de 1964, que instaurou o regime militar no Brasil, os artistas que se indignaram com o regime opressor deram início a novos experimentos artísticos como afronta aos meios mais tradicionais da arte e como manifestação contrária ao sistema econômico-político-cultural e ao esquema tecnocrata de produção de mercadorias. Para esses artistas, da assim chamada contracultura, a procura por novos objetos na arte implicava, sobretudo, uma tomada de posição crítica frente à situação política do país.

[...] vivíamos o dia a dia da iniciação nas lides culturais, na política estudantil, nas experiências do sexo, do amor, da aventura de conduzir-nos, num incessante entra-em-beco-sai-de-beco corpoalma adentro de uma cidade mítica, bela e sensual, de mil histórias antes por outras gentes e poetas vividas e mais outras tantas mil histórias então por outras tantas gentes e poetas por viver. Éramos todos, ali, um unísono unissonho de sermos – nos tornarmos gente e poetas a um só tempo. Gente no sentido de indivíduos/átomos do coletivo povo com sua massa material em labuta e luta. [...] Poetas no sentido religioso de mensageiros de Deus, no sentido psicanalítico de intérpretes dos sonhos, alma psicossocial, qualidade da comida, musculatura distendida após o orgasmo, palco, beijo, ideia-flor, pensamento-unguento, carnaval, celebração piedosa, a vida no seu vale-quanto-reza, fundamentalismo espiritual.<sup>8</sup> (1995, p.13-14).

A palavra-chave aqui é “experiência”. O momento de elaboração de ideias revolucionárias que todos esses artistas viviam juntos, e que tão apaixonadamente descreve Gilberto Gil, era o momento da experimentação, talvez por isso tantos deles, inclusive Duda Machado, transitaram entre diferentes vertentes das artes como o teatro, o cinema, as artes plásticas e a poesia.

Caetano Veloso, por sua vez, em *Verdade Tropical* (2008), relata como conheceu Duda Machado, a quem ele se refere como “uma das maiores influências que, com prazer e deslumbramento”, sofreu. Caetano conta que:

[...] as conversas com Duda e Alvinho [Álvaro Guimarães] (sobretudo Duda) faziam todas as outras parecerem tolas; falávamos de literatura, cinema, música popular; falávamos de Salvador, da vida na província, da vida das pessoas que conhecíamos; falávamos de política. Duda – hoje o conhecido poeta e crítico Duda Machado – me

---

<sup>8</sup> Trecho de “Gentes e poetas”, de Gilberto Gil, texto de apresentação do livro *Confissões de Narciso*, de José Carlos Capinan, 1995.



impressionou com suas opiniões meditadas e exigentes. (2008, p.59-60).

Ao ler as considerações de Caetano Veloso sobre Duda Machado, temos a impressão de que ele era de fato alguém muito rigoroso em relação ao que falava e produzia artisticamente.

No final dos anos 1960, Duda Machado, movido por seu interesse profundo pelo cinema, desejava seguir carreira de diretor. Alguns anos mais tarde (1969), ele chegou a dirigir um curta-metragem e a escrever roteiros, mas a carreira cinematográfica não vingou<sup>9</sup>. Duda enveredou-se, também, pela música, compondo letras em parceria com Jards Macalé: “Sem Essa” (1969), “Boneca Semiótica” (1974), “Hotel de Estrelas”, gravada por Gal Cosa (1971), e “Meu Doce Amor”, gravada também por Gal (1977) e, com Gilberto Gil, compôs “Doente Morena”, gravada por Elis Regina (1973), entre outras.

Em 1967, estoura no Brasil o movimento tropicalista. Segundo Glauco Mattoso (1981), o movimento, encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, começou no campo da música e teve o marco de sua estreia registrado pela apresentação das canções “Alegria, alegria”, de Caetano, e “Domingo no parque”, de Gil, no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, de 1967. Na época, o Festival de Música Popular era um dos maiores eventos televisivos do Brasil e muitos artistas, consagrados hoje em dia, surgiram ali. O *boom* tropicalista envolveu rapidamente outras áreas das artes como a poesia, a fotografia, o teatro, o cinema. Nesse contexto, a turma baiana (incluindo Duda Machado), os Mutantes (Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Batista), Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat, Hélio Oiticica, entre outros, uniram sua criatividade artística para questionar, debater, reivindicar, criticar, enfim, buscar uma maneira de ter voz contra o regime político daquele período através de uma arte irônica e debochada, despojada e, ao mesmo tempo, crítica e meditada. Eles faziam da arte uma arma contra a violência urbana instaurada pelo regime militar. Essa postura político-artística não se limitou aos tropicalistas, pelo contrário, o tropicalismo (que durou de 1967 a 1968) foi apenas o início de uma onda de movimentos de contracultura que alcançaria seu ápice na década de 1970.

---

<sup>9</sup> Informações retiradas de entrevista concedida por Duda Machado ao *Vereda Literária*, 2002. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9YeugG0LxcU> Acesso em 12 de abril de 2017.

Muitos dos artistas que, de alguma forma, participaram do movimento tropicalista, tiveram suas obras datadas a partir de 1970. O pouco tempo de duração do movimento não o fez menos significativo. Possivelmente, tudo que se viveu neste curto período serviu de material para a criação dos artistas ali envolvidos. Ao momento pós-tropicalista e às sementes plantadas pelo movimento, uniram-se outras vertentes da contracultura, dentre as quais se destaca a poesia marginal<sup>10</sup>. Duda Machado, assim como outros poetas – Waly Salomão, por exemplo, que tem um trajeto artístico bastante similar ao de Machado – acaba por não se fixar em nenhuma dessas correntes e transita entre todas elas, inclusive dialogando com movimentos anteriores, como o concretismo. Duda Machado, nesse momento (1972, mais especificamente), iniciava sua promissora investida pela poesia.

Segundo Glauco Mattoso, em 1967, coincidindo com a explosão do Tropicalismo, Wladimir Dias-Pino e Álvaro de Sá elaboraram o manifesto do *poema-processo*<sup>11</sup>, origem da poesia marginal, seguindo o mesmo impulso artístico que se impunha na época e se espalhava a cada nova criação (na música, na literatura, no cinema), com um ideal comum de rompimento com as formas fechadas e os padrões estéticos, com o intelectualismo e o hermetismo, tendo, ao contrário, a ironia, a espontaneidade e a linguagem coloquial como marcas:

[...] assim como o tropicalismo veio romper a barreira entre o “popular” e o “erudito”, entre “canção” e “poesia”, entre “mau gosto” e “bom

---

<sup>10</sup> De acordo com Glauco Mattoso (1981), a poesia marginal, que se inicia nos anos 1970, se dá a partir de uma “produção poética mais ou menos *clandestina* [...] em função de fatores diversos: culturais (os autores assumem postura contestatória ou tematizam a contracultura), comerciais (são desconhecidos do grande público, e produzem e veiculam suas obras por conta própria, com recursos ora precários, ora artesanais, ora técnicos, mas sempre fora do mercado editorial), estéticos (praticam estilos de linguagem pouco ‘literários’ ou dedicam-se ao experimentalismo de vanguarda), ou puramente políticos (abordam temática francamente engajada e adotam linguagem panfletária)” (MATTOSO, 1981, p.20).

<sup>11</sup> O poema-processo, representado principalmente por Wladimir Dias Pino, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e Álvaro Sá, foi, à maneira marginal (sem editoras ou livros), uma corrente artística que utilizou painéis com palavras e imagens do cotidiano com o intuito de que o poema assimilasse os símbolos do dia-a-dia, a banalidade cotidiana, a desordem e rompesse com a ideia de cultura elevada e com a formalização/versificação da poesia.

gosto”, o *poema-processo* também fez a fusão da palavra com a imagem e o objeto, ajudando a libertar a poesia de seu campo limitado. (MATTOSO, 1981, p.16-17)

De acordo com Mattoso, “Geleia Geral” (1968), poema de Torquato Neto para uma melodia de Gilberto Gil, tornou-se o principal manifesto tropicalista. Ao passo que Torquato foi um dos primeiros poetas marginais, “um dos primeiros, ao certo, a jogar com o termo [marginal] compondo ‘Marginália II’ (1968) também em parceria com Gil” (1981, p.22), esse é mais um indício da convergência dos movimentos artísticos da época, todos eles desembocavam num mesmo centro, um mesmo ideal de liberdade criativa unida à crítica jocosa.

Recapitulando. Antes de tudo, é preciso fazer um panorama geral dos rumos da literatura, e da arte como um todo, feita no Brasil pós-1964. Segundo Silviano Santiago (1989), em seu livro *Nas malhas da letra*, evidencia-se, na literatura desse período, o abandono do tema da exploração do homem pelo homem, calcado no jogo entre duas forças sociais – de um lado, o campesinato e o operariado e, do outro, a oligarquia rural e o empresariado urbano – para dar lugar à reflexão e à denúncia de quem está por trás da exploração. Nos anos 1960, a violência e a desigualdade sociais aumentaram de tal modo que seria ingênuo acreditar que o modelo ficcional de uma unidade nacional, proposto pelos modernistas, por exemplo, ainda valesse. Portanto, não é apenas o tema que muda, a produção artística também muda de mãos, o artista pós-1964 é outro.

Os artistas, então, respondiam à circunstância histórica, assumindo a violência como tema e rompendo radicalmente com modelos formais anteriores de concepção de arte como algo sério e elevado mantido sob o domínio de uma minoritária elite intelectual. Santiago diz que “a boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial” (1989, p.18). É a apropriação da violência, até mesmo na linguagem artística, no vocabulário, que cria uma identificação, neste momento, entre artistas e marginais.

Após o golpe militar de 1964, a literatura brasileira passa a refletir sobre as formas de poder do “capitalismo selvagem”, como afirma Santiago: “Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo [...]” (1988, p.12). Ocorre, nessa época, uma ruptura determinante para o

“aparecimento de um novo período da nossa história literária, chamado pós-modernista” (SANTIAGO, 1989, p.12).

A autocrítica no plano ideológico efetuada após 64 por si só comenta a mudança temática significativa a que estamos nos referindo no plano artístico. Ambas são formas de uma mudança geral que vai afetar o todo das forças que compõem o cenário político do país, deixando primeiro que o desejo de democracia explodisse para que em seguida o conceito pecasse – e ainda pouco – pela sua imprecisão semântica. [...] Essa indiscriminação, essa imprecisão política do conceito é grave, mas simboliza as ambiguidades, covardias, estratégias retóricas, espertezas, etc., de períodos que se convencionou chamar de transição e que fundamentalmente acabam por não o ser. (SANTIAGO, 1989, p.13)

Silviano Santiago conclui ainda que “o deslize das questões dos e sobre os oprimidos para o questionamento amplo do opressor [...] está no centro das rebeliões de jovens que se multiplicaram nas décadas de 60 e 70” (1989, p. 14).

Nesse sentido, nos anos 1970, deu-se início a uma produção independente maciça de poemas impressos em mimeógrafo – marginais desde a forma de produção ao conteúdo – repletos de crítica ao sistema de governo, às desigualdades e à violência. Era o *boom* da poesia marginal, que também ganhou o nome de “geração mimeógrafo”<sup>12</sup>. A intenção dos poetas naquele momento era fazer a poesia circular. Em uma peça teatral escrita e encenada por Chacal<sup>13</sup>, em 2015, na Universidade Federal de Santa Catarina, *Uma história à margem*, o poeta narra os momentos de efervescência criativa e política da geração de jovens escritores da década de 1970. Em um trecho da peça, Chacal

---

<sup>12</sup> Como foi dito em nota anterior (nota 10), os representantes da poesia marginal veiculavam suas obras por conta própria, com recursos precários, algumas vezes artesanais e, na maioria das vezes, com o recurso de cópias por mimeógrafo, com o intuito de se manterem fora do mercado editorial, por isso ganharam o nome de “geração mimeógrafo”.

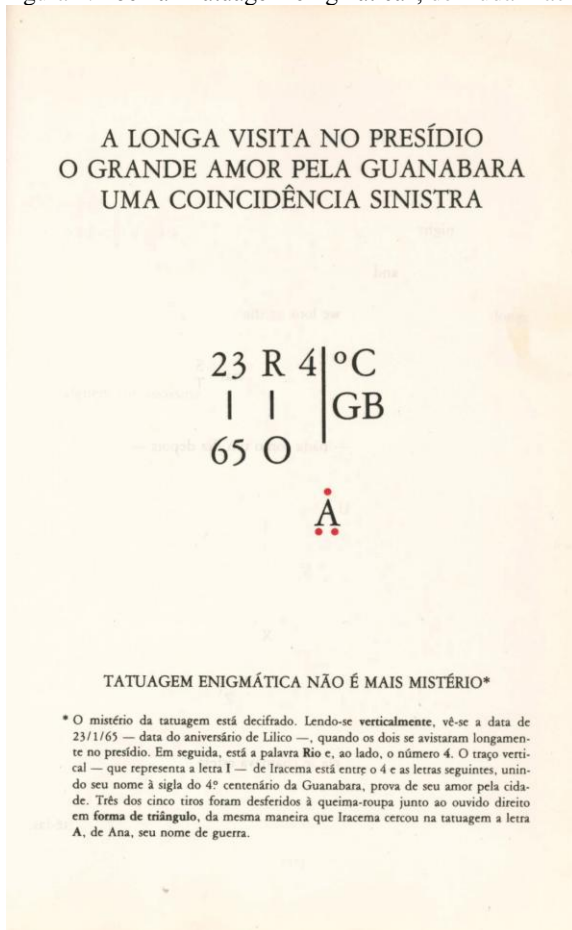
<sup>13</sup> O poeta e letrista Chacal, pseudônimo de Ricardo de Carvalho Duarte, lançou e divulgou seu primeiro livro de poesia, *Muito Prazer, Ricardo* (1971) através de cópias por mimeógrafo. Publicou, juntamente com Duda Machado e outros artistas, na revista *Navilouca* (1974).

conta que a intenção era de se fazer uma “Poesia. Panfleto. Panfleto. Poesia [...] Mimeógrafo! Por que não? Precário como a vida da gente. O que importa é o poema”.

Em 1974, é lançada a primeira e única edição da revista *Navilouca*, projeto elaborado em 1971 por Torquato Neto e Waly Salomão. A revista tinha inspirações do concretismo, do tropicalismo e, principalmente, da poesia marginal. Ali se reuniram poemas de Caetano Veloso, Décio Pignatari, Torquato Neto, Hélio Oiticica, Chacal, Haroldo de Campos e Duda Machado (com o poema “Tatuagem Enigmática”).

Segue o poema de Duda Machado lançado na revista:

Figura 1. Poema “Tatuagem enigmática”, de Duda Machado, 1977-1990, p.55.



Em relação ao poema de Duda Machado, “Tatuagem enigmática”, lançado primeiramente na revista *Navilouca* e publicado alguns anos depois em *Zil* (1977), fica evidente no texto a apropriação da violência, da marginalidade social e dos recursos midiáticos do cotidiano, traços característicos da poesia produzida naquele período.

No artigo “Luto e tatuagem: violência e marginalidade na poesia de Duda Machado” (2012), o pesquisador Fabio Weintraub chama a atenção para os aspectos construtivos do poema, que perpassam o rigor estrutural do concretismo, a apropriação paródica da linguagem jornalística típica do modernismo e a irreverência crítica da poesia marginal. O entrelaçamento dessas correntes literárias e os temas que circundam “Tatuagem enigmática” são exemplares das forças presentes na primeira fase da poesia de Duda Machado. O poema tem um forte apelo visual, mas ao trazer como parte constitutiva do texto uma explicação da tatuagem ele caminha em direção à prosa narrativa, reunindo, assim, formas distintas de composição de poesia num mesmo poema.

Segundo Weintraub, Duda Machado, tendo estreado em pleno *boom* da poesia marginal, ocupou uma posição original e deslocada em relação às linhas de força predominantes nesse período, primeiro porque ele adere aos ideais marginais sem “ressentimentos anticoncretistas” (2012, p.83) e, segundo, porque desvia de certa padronização e frouxidão formal, comuns na produção poética daquela geração. A poesia de Duda Machado já se apresenta, desde o começo, fundamentada na escrita meditada e rigorosa. O poema “Ecce”, do segundo livro de Duda Machado, *Um outro* (1978-1989), evidencia a conciliação entre a estrutura/forma, de herança concretista, e o conceito/ideologia, da nova experiência da poesia marginal:

### ECCE

não sou  
o que  
nem  
o quem  
do que  
digo

em suma:  
poeta  
o sumo  
mendigo (MACHADO, 1990, p.12)

A evidência deste trânsito entre sintaxe gráfica e o discurso poético se dá na preocupação com a forma: a disposição visual e sonora dos versos na primeira estrofe, construídos a partir dos sons de “n”, “q”, “e” e “o”; na segunda estrofe, no jogo sonoro visual de “suma” e “sumo”; enquanto o discurso poético se constrói meticulosamente desde o título, o qual remete à expressão em latim *Ecce Homo*, “eis o homem”, palavras que Pôncio Pilatos teria dito ao apresentar Jesus Cristo aos judeus no momento de sua condenação. O jogo semântico que se cria remete à própria condição dos poetas marginais, artistas ou mendigos? Heróis ou condenados? Ou, em suma, tudo isso. O poema reforça, portanto, a afirmação de Silviano Santiago (1989), mencionada acima, da identificação entre os artistas e marginais na década de 1970. Vale pensar também numa ideia de que este mendigo, o poeta, não é dono nem mesmo do que diz, e nem é o que diz ser, as palavras lhe são emprestadas ou “dadas” por caridade, e nisso mesmo coincide essencialmente com o pedinte que vive da caridade alheia.

Duda Machado é considerado um dos responsáveis por criar um elo entre concretismo e poesia marginal não só na sua própria poesia, mas também como editor do jornal *Galeria da Arte Moderna* (GAM), no qual abriu espaço tanto para poetas da *Nuvem Cigana*<sup>14</sup>, como para artigos de Augusto de Campos, por exemplo, sobre poesia concreta. “Anos mais tarde [no livro *Crescente*, mais precisamente], encontraremos, na poesia de Duda, marcas da despolarização progressiva entre marginais e concretos e de uma espécie de síntese entre vitalismo e disciplina, confessionalismo e rigor.” (WEINTRAUB, 2012, p.83).

Alfredo Bosi (1994) afirma que os anos 1970 exigiram um novo discurso a respeito da poesia feita no Brasil. Nesse momento, as correntes vanguardistas dos anos 1950 e 1960 estavam consagradas, mas já não abarcavam a nova poesia brasileira, outras eram as tendências que prevaleciam pós anos 70:

---

<sup>14</sup> Coletivo de artistas da contracultura e da poesia marginal do Rio de Janeiro da década de 1970. Informação retirada do Arquivo Nacional. Disponível em < <http://www.arquivonacional.gov.br/annamidia-footer/276-as-incriveis-artimanhas-da-nuvem-cigana-no-arquivo-em-cartaz.html>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2017.

- 1) Ressurge o *discurso poético* e, com ele, o *verso*, livre ou metrificado – em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica;
- 2) Dá-se nova e grande margem à *fala autobiográfica*, com toda sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória – em contraste com o desdém pela função emotiva da linguagem que o experimentalismo formal programava;
- 3) Repropõe-se com ardor o *caráter público e político* da fala poética – em oposição a toda teoria do autocentrimento e auto-espelhamento da escrita. Subordina-se a construção do objeto à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. (BOSI, 1994, p.543)

Bosi constata uma permanência, ou retorno, de uma determinada concepção de lírica que volta a atenção para o tempo subjetivo, “que se estende em alguns casos, à vida concreta”, e a “articulação do tema em imagens e em ritmos que se gestam no interior da tradição do verso”. Ainda de acordo com Bosi, a nova poética se expressa na “lírica dita ‘marginal’, abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias” (1994, p.543).

O trajeto poético de Duda Machado pode se inserir nesse processo de transição de uma tendência ainda ligada ao modernismo e ao concretismo às tendências que Bosi reconhece na poesia brasileira contemporânea, não exatamente confirmando o retorno a uma concepção de lírica, como afirma o crítico literário, mas transitando entre diferentes formas de concepção e composição poéticas. Muito embora o verso ainda predomine em *Zil*, o primeiro livro do poeta é marcado pela visualidade, ou seja, pela preocupação gráfica e estrutural do poema, como fica evidente, por exemplo, no poema já mencionado acima, “Tatuagem enigmática”.

A partir de *Crescente*, a produção poética de Duda Machado volta-se para o que Bosi chama de “discurso poético”, para a expressão poética de desafogo, reflexiva e memorialística, até que, em *Margem de uma onda*, o poeta alcança o ápice da concisão e do rigor na composição de poemas cuja forma articula uma profunda reflexão poética sobre a palavra, a poesia e o funcionamento da mente humana. Aqui, Duda Machado, a meu ver, revela de maneira definitiva sua marca no campo da poesia brasileira, que se mantém e, portanto, se confirma, em *Adivinhação da leveza*, seu último livro, publicado em 2011.



Em entrevista ao *Vereda Literária* (2002), o poeta declara que, a partir de *Crescente*, o rumo de seu projeto poético mudou, a estrutura do poema deixou de ser o ponto principal da elaboração poética para dar espaço à reflexão sobre a própria poesia e o mundo:

Depois dessa longa distância que há entre *Zil* e *Crescente* [1977 – 1990], eu me afastei muito de alguns tipos de composição, como a composição marcada pela visualidade. [...] Eu passei a pensar mais em poemas e menos em estrutura de composição de poemas. E já não tinha o mesmo interesse por certas estruturas de composição ligadas ao que eu chamava de poéticas da radicalidade<sup>15</sup>. (MACHADO)<sup>16</sup>

Tal declaração vai ao encontro das tendências da poesia pós anos 1970, destacadas por Alfredo Bosi e, como pretendo demonstrar, confirma também a importância do trabalho poético de Duda Machado dentro do cenário contemporâneo da poesia brasileira.

A respeito dos estudos sobre literatura contemporânea, entendendo-se, aqui, como contemporânea a literatura feita a partir de meados do século XX até o atual momento, deve-se observar que a maior parte da crítica acadêmica é dedicada à prosa, por isso procurarei buscar a equivalência das tendências que se aplicam à produção narrativa ao nosso trabalho com poesia.

Beatriz Resende (2008) afirma que, nos anos 1980, com o fim da ditadura militar, a literatura brasileira apresenta exacerbada preocupação com a afirmação de uma identidade nacional, o aspecto da territorialidade ganha relevância tanto na exaltação da cor local, em determinados autores, quanto na intenção de mostrar as mazelas sociais, em outros, principalmente naqueles que se dedicaram à temática urbana.

---

<sup>15</sup> Duda Machado designa como “poética da radicalidade” ou “poética dos limites” a poética que procura criar novas estruturas de composição, que busca a inovação e o limite das linguagens – verbal/visual, ou do predomínio do significante em relação à própria semântica. Informação retirada da entrevista concedida por Duda Machado ao *Vereda Literária*, 2002, min.00:06:33. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9YeugG0LxcU>> Acesso em 12 de abril de 2016.

<sup>16</sup> Entrevista concedida por Duda Machado ao *Vereda Literária*, 2002. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9YeugG0LxcU>> Acesso em 12 de abril de 2016.

Já na década de 1990, a teórica destaca que os autores passam a buscar a desterritorialização da narrativa, as relações humanas se dão em não-lugares, em ruas ou cidades que podem ser qualquer rua ou qualquer cidade ou nenhuma rua e nenhuma cidade, ou ainda em lugares transitórios.

Nos anos seguintes essas tendências herdadas da década de 80 e 90 – a literatura urbana, fortemente marcada pela violência, e a literatura do não-lugar, onde as personagens vagam em busca da verdade ou de si mesmas – se tornam marcas características da literatura brasileira contemporânea.

No artigo “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, Flora Süssekind (2005), por sua vez, reflete sobre “a tensão perceptível na dificuldade de representação do ambiente urbano violento na literatura brasileira contemporânea” (p.60). Na poesia, segundo a autora, essa dificuldade das experiências da vida na grande cidade aparece

sob as formas mais oblíquas, na figuração do paranoico à espreita em Sebastião Uchoa Leite, na instabilidade espacial e sensação de risco em Ângela Melim, Ítalo Moriconi e outros, na indeterminação e na procura da forma em Duda Machado – enfim, modos distintos de desterritorialização em face de uma vivência quase irrepresentável (2005, p.60).

Flora Süssekind (2005) chama a atenção para a desterritorialização na poesia de Duda Machado observando que há, em sua obra, uma relação conflitiva do espaço expressa num movimento poético de contra-organização ou instabilidade. Süssekind observa que as imagens aéreas, aquáticas, móveis, são recorrentes, na poesia de Duda Machado, desde *Zil*,

[...] Como nos seus diversos percursos, alvos em movimento, na multidão definida como “moinhos de braços”, na chuva que segue a moça, na ciclista que passa, e na colocação em roda até mesmo das “ideias fixas”, exemplo quase paradoxal da poética eólica, instável, de Duda Machado. (2005, p.80)

Süssekind afirma que o método poético de Duda Machado não é uma simples reflexão sobre a indeterminação, mas “um processo de composição tensionado internamente, ele mesmo, e não apenas suas imagens, por negatividade e resistência estruturais à unificação formal” (2005, p.81).

Enfim, *Margem de uma onda*, marca o momento em que Duda Machado consagra seu próprio modo de fazer e pensar poesia, após os longos anos que o separam de *Crescente* (1990), no qual ainda parece haver uma experimentação entre diferentes concepções de poesia: de um lado, aquela que prioriza a visualidade, e, do outro, uma poesia que prioriza o discurso e o pensamento sobre a poesia. Em *Margem de uma onda*, esse embate parece se solucionar, a tensão e a indeterminação estrutural dentro dos poemas, que fazem conviver lírica e antilírica, por exemplo, ou que evidenciam uma ambivalência latente no poemário, são minuciosamente elaboradas. Cada detalhe dos poemas tem, rigorosamente, uma função para o acesso de sentido na poesia, tudo trabalha em conjunto para criar o efeito final de cada poema e da relação de cada um deles com o poemário de um modo geral. O poema a seguir pode ser pensado a partir dessa discussão sobre os detalhes na composição dos poemas, ou ainda, as minúcias da composição poética, bem como retoma a característica da obra de Duda Machado, observada por Flora Süssekind, de uma poética eólica, conscientemente instável:

### POÉTICA DO DESASTRE

Cada detalhe se emancipa; entre  
eles vínculo nenhum subsiste,  
nem sua disparidade implica  
qualquer combinação imprevista.

Moldados pela desagregação,  
apegam-se ao enclausuramento  
que os faz resistir.

Contra-organizam o desastre:  
são sua composição. (MACHADO, 1997, p.89)

Em “Poética do desastre”, a forma é o que amarra esses detalhes dispersos, partículas independentes que “contra-organizam o desastre”, e o poema os enclausura, a composição nunca é aleatória ainda que seja articulada a partir de detalhes díspares. A composição de um poema – e

do próprio poema em questão – se dá a partir desse trabalho cuidadoso de articulação de som e sentido.

O título do poema lembra *A Escritura do Desastre*, de Maurice Blanchot, e podemos mesmo buscar relação com o texto do filósofo francês ao considerarmos que, em Blanchot, a escrita do desastre se baseia em uma concepção de escrita, ou seja, de organização, que provém do desastre: “o desastre ruína tudo deixando tudo em perfeito estado” (BLANCHOT, 2015, p.147)<sup>17</sup>. Roland Barthes (1975), a quem João Rocha, tradutor e comentarista de *A Escritura do Desastre*, recorre, afirma que parece haver uma terceira entidade textual ao lado do legível e do escriptível: o receptível<sup>18</sup>.

O receptível seria o ilegível que prende, o texto ardente, produzido continuamente fora de qualquer verossimilhança e cuja função – visivelmente assumida por seu escriptor – seria a de contestar o constrangimento mercantil do escrito; esse texto, guiado por um pensamento do impúblicável, atrairia a seguinte resposta: não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o recebo, como fogo, uma droga, uma desorganização enigmática (BARTHES, 1975, p.127).

Ainda em Blanchot, encontramos o seguinte fragmento:

Não se crê no desastre, não se pode crer nisto: que se vive ou que se morre nele. Nenhuma fé que esteja à sua altura e, ao mesmo tempo, uma espécie de desinteresse desinteressado do desastre.

---

<sup>17</sup> Fragmento de *A Escritura do Desastre*, de Blanchot, traduzido por João Rocha, disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/9627/8924>> Acesso em 14 de junho de 2017.

<sup>18</sup> Roland Barthes formula a ideia de *texto ardente* a partir da seguinte afirmação: “É legível o texto que eu não poderia reescrever (...); é escriptível o texto que leio com dificuldade, exceto se eu transferir completamente o meu regime de leitura. Imagino agora (certos textos que me são enviados o sugerem) que existe talvez uma terceira entidade textual: ao lado do legível e do escriptível, haveria qualquer coisa como o receptível” (BARTHES, Roland. “Legível, escriptível e mais além”, In: *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 127).

Noite, noite branca – assim o desastre: essa noite à qual a escuridão falta, sem que a luz a clareie. (2015, p.148)<sup>19</sup>

Se Duda Machado tinha a intenção de remontar a Blanchot ou não, não podemos afirmar, mas a indicação que o título do poema propõe e a ideia mesmo de composição do poema que vem dessa articulação de detalhes desagregados, uma escrita que nasce do desastre, faz com que a referência venha à tona e nos forneça uma maneira de ler o texto de Duda Machado que, da mesma maneira que *A Escritura do desastre* de Blanchot sugere, foge do campo do absoluto, do intransigente.

Um dos conhecidos nomes da crítica literária brasileira que dedica parte de seu trabalho à obra de Duda Machado é Luiz Costa Lima. Em *Intervenções* (2002), o autor recorre justamente ao poema “Poética do desastre” para embasar sua análise de que a poesia de Duda Machado se faz na poetização de um mundo em cacos, um mundo onde a lógica está em falência. Costa Lima escreve que:

Os detalhes seguem direções discrepantes sem que a lógica de alguém os dome e agregue; tampouco o jogo da arte aleatória, fundado em combinações imprevistas, permanece satisfatório. A única via de conexão entre o desastre do caótico naufrágio e algum sentido reside em uma virtude do próprio detalhe: a de contra-organizar o desastre, à medida que, reunindo e organizando seus componentes, “são sua composição”. A composição, no caso do poema, não equivale a um *ready made* porque, por definição, a composição não é um aleatório [...]. (2002, p.192-193)

Luiz Costa Lima elabora uma análise sobre *Margem de uma onda* baseada numa ideia de que a qualidade poética do livro está em dois elementos principais: a poetização de um mundo em cacos e o descentramento do eu. Costa Lima argumenta que estes dois aspectos se acentuam numa terceira característica da obra, a ambivalência. Segundo o autor, a poesia de Duda Machado estabelece um conflito entre o eu,

---

<sup>19</sup> Tradução de João Rocha, disponível em <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/9627/8924>> Acesso em 14 de junho de 2017.

“antigo senhor dos significados”, e a fera-poesia que a tudo devora e ressignifica (2002, p.195). No meu modo de compreender a obra, mais do que poetizar um mundo em cacos, como sugere Costa Lima, o poeta, em *Margem de uma onda*, é descobridor do mundo, um navegador da poesia; o descentramento do eu se dá justamente pela prioridade dada à linguagem, a poesia se revela a si mesma enquanto o poeta desbrava o mundo que se revela daí: a fera irrompe de algum lugar distante das retinas<sup>20</sup>.

Retomando a questão de *Margem de uma onda* ser o livro que define, de certa maneira, a assinatura de Duda Machado na poesia brasileira e o consagra como um dos grandes poetas da contemporaneidade, vale dizer que o poemário é uma obra que fala com o seu tempo, retomando a lírica trovadoresca, por vezes, enquanto lança mão da anti-lírica herdada de João Cabral de Melo Neto, em outros momentos. No poema inaugural do livro, “Oração com objetos”, o jogo entre lírica e anti-lírica se apresenta como parte importante na significação do poema, que se inicia com os versos: “desconectados, imersos/ na mais compacta exterioridade”, e termina com o dístico: “amor/ me acolhe”. Essa capacidade de transitar por diferentes maneiras de compreender o fazer poético dentro de um modo particular de composição poética é o que, do meu ponto de vista, revela a contemporaneidade e a relevância da obra de Duda Machado.

A consciência, ou modo de ver o próprio tempo, de forma distinta dos demais, numa relação de aproximação e distanciamento, como é possível identificar em *Margem de uma onda*, é o que revela o contemporâneo na concepção de Giorgio Agamben. No artigo “O que é o contemporâneo?”, o filósofo italiano diz que ser contemporâneo depende da capacidade de reconhecer seu próprio tempo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (2009, p.58-59)

---

<sup>20</sup> Referência ao poema “Devoração da paisagem” (MACHADO, 1997, p.53).

A contemporaneidade, em *Margem de uma onda*, está numa relação muito profunda entre o fazer poético e o tempo, o tempo atual, mas também o tempo anacrônico da poesia e, por isso, em inúmeros versos do poemário encontramos referências a poemas antigos, como se a contemporaneidade da poesia dependesse de um trânsito, de um movimento de ir e vir autoreferencial e, ao mesmo tempo, inovador. Em *O Menininho* (2015), um livro do início do século XX, mas não menos contemporâneo dentro de nossa proposta, Giovanni Pascoli diz que a voz interior que contém a poesia (o menininho que vive dentro de nós, segundo o filósofo), quer sempre o novo, mas sabe que o novo “está nas coisas só para quem sabe vê-lo, e não se forçará a encontrá-lo, nem por meio da manipulação e nem por meio da sofisticação. O novo não se inventa, se descobre” (p.24). Mais adiante, o filósofo afirma: “A poesia não evolui ou retrocede, não cresce ou diminui. É uma luz ou um fogo que é sempre aquela luz e aquele fogo, os quais, quando aparecem, iluminam e esquentam agora como dantes, do mesmo modo” (p.47). E, como luz ou fogo, mostra também o quanto de escuridão há ao redor.

De acordo com Giorgio Agamben, outra definição de contemporaneidade seria a capacidade de manter “fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (2009, p.62-63). O que se conclui, portanto, com um poema de Duda Machado, de *Margem de uma onda*:

### CARTÕES-POSTAIS

Atravessar a obscuridade aclara.  
Do rigor da ausência surge o sentido.  
O que foi se renova e revém sob luz rara.  
Viver inclui o que poderia ter sido. (MACHADO,  
1997, p.27)

Jean-Luc Nancy, em *Resistência da poesia*, chega à seguinte conclusão: “A exigência do acesso do sentido – a sua exactidão, a sua procura exorbitante – não pode deixar de deter o discurso e a história, o saber e a filosofia, o agir e a lei” (2005, p.20), pois, na poesia, “fazer é dizer e dizer é fazer” (p.19).





### 3. CIRCUNAVEGAÇÃO

*e há uma outra experiência na qual o homem, ao contrário, está absolutamente sem palavras perante a linguagem. A língua para a qual não temos palavras, que não finge, como a língua gramatical, ser mesmo antes de ser, mas que “é única e primeira em toda mente”, é a nossa língua, ou seja, a língua da poesia.*

(“Ideia do único”, GIORGIO AGAMBEN)

*Um lugar  
sem ninguém  
e sem ninguém  
para vê-lo.  
E um único  
modo de alcançá-lo.*

(“Só a imagem”, DUDA MACHADO)

Proponho pensarmos nas possibilidades de leitura que se seguem como rascunho ou como embriaguez da obra ou, ainda, como derramamento da obra, à medida que se trata da análise de um livro cujo nome carrega em si a justa imagem da fluidez – *Margem de uma onda*: o fim de uma onda no recomeço infinito das ondas, o fora ainda dentro, um lugar limite, que se faz e se desfaz incessantemente; além de lembrar, pelo vai e vem do mar, um movimento por si só “embriagado”, oscilante. Assim é o próprio movimento interno do poemário de Duda Machado, um movimento ondular dos versos dentro dos poemas e dos poemas dentro da obra, e, também, para fora dela.

Segundo Raul Antelo (2016), em “A poesia não pensa (ainda)”, a palavra rascunho deriva de rascar, e daí passa a significar “fazer os traços iniciais de uma obra” (p.98). Se fizermos a relação, como nos sugere o crítico literário, entre a origem latina da palavra *rasicare* e o termo *rascar* que significa, em alguns países da América, bebedeira, embriaguez, então, o rascunho pode ser entendido como a “embriaguez da obra” (2016, p.98), “uma embriaguez recíproca, da poesia na filosofia e da filosofia na poesia” (NANCY, apud ANTELO, 2016, p.98). Segundo Jean-Luc Nancy, a embriaguez “leva consigo o legado do sacrifício: a comunicação com o *sacrum* por meio do fluido e seu

derramamento, a exceção, o excesso, o fora, o vedado, o divino” (NANCY, apud ANTELO, 2016, p.99<sup>21</sup>).

Nesse sentido, o mar, como um lugar de passagem para o incontrolável, para o excesso e o transbordamento, um dispositivo da força da natureza e do sagrado, é onde Duda Machado vai buscar, indo ainda mais fundo, o limite do limite; o poeta coloca no título de seu poemário a extrema imagem limítrofe do mar: a margem da onda, espuma da onda que quebra em si sem nunca parar, como a poesia, ali, que se volta para si mesma num movimento constante de dobras internas infinitas.

Proponho, então, a leitura do poema que abre o livro *Margem de uma onda*:

### ORAÇÃO COM OBJETOS

desconectados, imersos  
na mais compacta exterioridade

já não se atingem  
em seus próprios domínios

um mútuo desgarre  
desterra as partes  
que parem o mundo

– volta à superfície  
ânimo  
salve

definição vária  
de seres, coisas, estares

alma do gesto que escolhe  
olho que impele o toque

amor  
me acolhe (MACHADO, 1997, p.7)

---

<sup>21</sup> Utilizo aqui o *apud* ao invés de transcrever o texto original, porque não encontrei tradução para o português do mesmo, então cito a tradução feita pelo próprio Raul Antelo em seu texto.

O poema introdutório de *Margem de uma onda* parece nos apresentar o que encontraremos ao longo de todo o livro. Ele introduz o leitor ao que virá nas páginas seguintes, muito embora o leitor só vá compreender essa espécie de “prólogo” ao percorrer o poemário até o fim e, então, perceber que os poemas retornarão sempre, como que se circundando, aos mesmos lugares – imagens e recursos poéticos. Só depois, ao ler o último poema do livro, o acesso ao sentido de “Oração com objetos” pode se consumir dentro do todo da obra.

Em “Oração com objetos”, o campo semântico que permeia todo o livro já começa a ser apresentado ao leitor, as palavras usadas no poema remetem à água, a um mergulho profundo: “imersos”, “volta à superfície”; e a esse movimento da onda, de tocar o limite de seu fim ao mesmo tempo em que retoca o seu início ou recomeço.

O poemário de Duda Machado segue uma ordem cuidadosamente pensada que só se revelará no último verso do último poema. No entanto, no devir da obra, essa ordem, embora cronológica, se mostra cíclica e espiralada, na medida em que os poemas vão se autorreferenciando e se ressignificando a partir da leitura dos outros, assim como o entendimento que vamos construindo da obra também se reconfigura e se aclara a cada poema lido.

Justo por essa razão, por ainda não termos domínio sobre a linguagem e sobre os símbolos que habitam *Margem de uma onda*, assim como o navegador/desbravador navega por águas desconhecidas e vai, ao longo da viagem, desvendando seus mistérios, o sentido de cada poema vai sendo complementado e reconfigurado ao longo do livro. Assim, tudo em “Oração com objetos” é ainda uma vontade de ser, ou possibilidades de ser, tanto no que se refere ao poema em si: a linguagem poética pensando sobre ela mesma, pensando o processo de criação do poema; quanto a relação externa do leitor com o poema e o livro. Por este último viés, “desconectados”, cada um em seu próprio domínio, ainda estamos nós – leitor/poesia – até nos propormos ao “mergulho”, à imersão.

Pelo viés da poesia que se debruça sobre si mesma, recorro às considerações de Giorgio Agamben, em “Ideia da matéria”, ao dizer que:

A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa,

de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la, nos faltam as palavras: é antes matéria, no sentido em que falamos de “matéria da Bretanha” ou “entrar na matéria”, ou ainda “índice de matéria”. Aquele que, nesse sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (2013, p.27)

A experiência de tocar o limite da linguagem que, segundo Agamben, é o ponto em que tocamos a matéria da palavra, é a ação poética em “Oração com objetos”: “definição vária/ de seres, coisas, estares// alma do gesto que escolhe/ olho que impele o toque”. No poema, é possível perceber um trajeto, uma sucessão de acontecimentos como progressão do próprio processo de consciência da poesia que é descoberta, um devir poético como um processo de vir à luz (“– volta à superfície”).

A princípio – no começo mesmo do poema, e na origem da ideia de um poema – as coisas (temas, nomes, ideias) estão desconectadas, estão imersas cada qual em seu domínio, sem se atingirem nem mesmo em seus limites. A ideia de princípio, onde cada coisa está imersa “na mais compacta exterioridade” sugere, também, a origem do próprio universo. Essas “coisas”, ainda desagregadas, podem ser o olhar e o objeto, o poeta e a poesia, o poeta e a língua, a linguagem e a matéria, as partículas subatômicas.

Nesse princípio, existe certa calma sugerida pelo movimento pendular das duas estrofes iniciais e pela sensação de distâncias ali presente: “desconectados, imersos/ na mais compacta exterioridade// já não se atingem/ em seus próprios domínios”. A pausa abrupta nessa calma vem com um desgarre que tira cada coisa de seu lugar e, então, o mundo nasce, assim como nasce o universo depois da grande explosão cósmica, de acordo com a teoria do *big bang*. Esse tremor de terra aparece não só na intensidade semântica, como na intensidade sonora dos versos pela aliteração da terceira estrofe, a partir da qual tudo muda no poema: “um mútuo *desgarre/ desterra* as partes/ que parem o mundo”. O mundo passa a existir, é parido dessas “partes” que, então, se cruzaram ou se chocaram.

O verso “– volta à superfície”, com um travessão o antecedendo, parece a retomada de fôlego depois de um longo mergulho. Em seguida, retomado o fôlego, “ânimo”: coragem para dar nome ao que nasceu, estado de espírito pensante, alma do gesto que escolhe como definir tudo isso; as coisas passam a existir umas para as outras, os domínios se tocam, o olhar, que também nasce aí, desperta para as coisas, seres, estares; o olhar quer conhecê-los, a alma quer dar voz a essa experiência decisiva que não é mais que aquele ponto no qual se toca o limite da linguagem. O mundo passa a existir enquanto poesia, imagem poética.

A ambivalência do título “Oração com objetos”, recurso, aliás, recorrente nos demais poemas de Duda Machado, remete à construção gramatical, ferramenta fundamental para a escrita, mas remete também à prece religiosa. Os versos “ânimo/ salve” e “amor/ me acolhe” apontam para essa ideia de oração como pedido de salvação. Em *Criação e salvação*, Giorgio Agamben escreve que:

Criação e salvação definem dois polos da ação divina. E, portanto – se é verdade que deus é o lugar em que os homens pensam os seus problemas decisivos – também da ação humana. Ainda mais interessante torna-se a relação que liga as duas obras: são distintas e contrastantes entre si e, no entanto, inseparáveis. Quem age e produz deve também salvar e redimir a sua criação. Não basta fazer, é necessário saber salvar o que se faz. Ou melhor, a tarefa da salvação precede a da criação quase como se a única legitimação para fazer e produzir fosse a capacidade de redimir o que foi feito e produzido. (2014, p.12)

Criação e salvação, como dirá o filósofo, “são as duas faces de um mesmo poder divino e, pelo menos no profeta, coincidem num único ser” (2014, p.14). A linguagem, então, se compreendida como o profeta em “Oração com objetos”, cria e redime sua obra, a poesia.

Por outro lado, considerando a ambivalência uma possibilidade constante na poesia de Duda Machado, o que vai se confirmando ao longo do livro, o apelo ao acolhimento do amor, nos versos finais de “Oração com objetos” pode, ainda, remeter à “razão” de escrever, ou pode ser uma confirmação de que o amor acolhe o poeta em seu ofício. A noção de acolhimento aparecerá e se ressignificará muitas vezes ao longo do poemário.

O amor foi, por longo período da história da poesia trovadoresca, a “*razo de trobar*” (AGAMBEN, 2014, p.106). De acordo com Agamben, para os trovadores, o ditado da poesia não era um evento biográfico nem um evento linguístico, mas, “por assim dizer, uma zona de indiferença entre vivido e poetado, um ‘viver a palavra’ enquanto inexaurível experiência amorosa” (2014, p.106). Daí a possibilidade de conceber, a partir dos versos finais de “Oração com objetos”, o acolhimento do poeta por essa experiência que é, primeiramente, uma experiência de amor. Ou, porque a finalidade de seu trabalho é justamente a experiência amorosa, clama-se por esse acolhimento, que não é necessariamente apaziguador, aconchegante, um acolhimento que só vem depois do parto, do longo mergulho.

Seguimos, assim, para o segundo poema de *Margem de uma onda*:

### MANHÃ PISCINA

na nudez do maiô  
a figura inteira absorta  
espraia em olhar-se

(entre um andar e outro  
estreita-se a cabine  
do elevador)

quando solta em seguida  
os cabelos  
deles desprende  
um clima autônomo  
de brisa

é assim que antecipa  
ao fundo agora fluido  
do espelho  
seu banho  
– leveza de manhã piscina –

dá-se então que da borda  
o observador  
em cisma atirar-se  
ao fundo – nada  
em água primeira feminina (MACHADO, 1997,  
p.9-10)

Aqui, as imagens aquáticas que perpassam todo o poemário e são anunciadas já no título, começam a aparecer em palavras como “absorta”, “fluido”, “banho”, “água”. O campo semântico é importante na análise que proponho, porque os nomes que vão retornando fazem a ligação dos poemas dentro da obra criando uma teia de associações. A palavra “borda”, por exemplo, sinônimo de margem, nos orienta para fazer a ligação com o título do livro e, assim, inclui o poema dentro de um campo maior de entendimento: o poemário como um todo. O observador em “Manhã piscina” está, agora, ele mesmo no lugar limite, ponto de partida para o mergulho, ou fim de seu papel como observador.

Já aparece também, em “Manhã piscina”, o movimento de vai e vem da obra, dentro e fora, afastamento e aproximação; movimento que se dá no âmbito do poema em si, ou no âmbito geral do poemário, ou seja, na relação de um poema com o outro, como é o caso aqui. Se em “Oração com objetos” temos a sensação de expansão, de distâncias cósmicas onde podemos embarcar numa ideia de surgimento do universo, em “Manhã piscina” Duda Machado nos transporta para o espaço micro, para o particular, para o detalhe de um acontecimento específico.

Essa leitura só é possível se fizermos o exercício de ir e vir nos poemas. A partir dessa proposta, a imagem feminina também se ressignifica, ou melhor, se coloca como elemento fundamental da poesia, já que, no primeiro poema do livro, o mundo é “parido” e, agora, o observador, em “Manhã piscina”, atira-se “em água primeira feminina”. Melhor que “*a imagem feminina*” seria dizer “*uma essência feminina*”, como algo que ocupa um lugar importante na obra. Além do erotismo sutil, que atravessa os versos do poema, “água feminina” remete a ventre, útero, parto: se, em “Oração com objetos”, nasce o mundo, em “Manhã piscina”, nasce o homem. O observador, homem, que se atira ao fundo daquela água, nada. Mais uma ambiguidade que, com todo requinte e precisão, nos faz indagar: nada verbo ou nada substantivo/não-existência? Ao fundo, dentro do mergulho em água feminina, no ventre, como no ventre da poesia, podemos nos deparar com o vazio, o lugar do lugar, tal qual fala Mallarmé: “nada terá lugar senão o lugar”, ou como Duda Machado mesmo dirá, alguns poemas adiante, um mergulho “rumo a um/ nada extraordinário” (1997, p.33).

Em “Manhã piscina”, o foco de cada estrofe, em cenas descritas com precisão, cria quadros quase cinematográficos, “tomadas” cênicas que podemos acompanhar com riqueza de detalhes embora descritos com a mais rigorosa concisão. A segunda estrofe do poema, “(entre um

andar e outro/ estreita-se a cabine/ do elevador)”, sugere, na forma – versos cada vez mais curtos entre parênteses, ou seja, eles mesmos dentro de um compartimento – o movimento de estreitamento descrito nos versos, o qual vamos acompanhando enquanto seguimos a imagem da figura de maiô que, a princípio, se olha a si mesma. Cada imagem propõe uma dobra, uma sugestão de que a cena continua para dentro de si, e o espelho, presente no poema, performa esse efeito, no entanto, somos direcionados pelo próprio poema a seguir a imagem que ele seleciona, o foco que ele dá sobre as coisas.

A quarta estrofe propõe a mudança de foco da mulher para o reflexo que agora o espelho, onde antes ela se olhava, mostra: “é assim que antecipa/ ao fundo agora fluido/ do espelho/ seu banho/ – leveza de manhã piscina –”. Também aí, a aliteração performa a fluidez do conteúdo dos versos: fundo, fluido, espelho, banho. Mais adiante, muda-se o foco novamente para um observador à borda da piscina, é ele quem é observado agora e se atira na água onde, só então sabemos, a mulher, que seguíamos, já entrou. Esse movimento de mudança de foco dentro da poesia coloca o olhar, ele próprio, como objeto poético. Assim como em “Oração com objetos”, o olhar também é, em “Manhã piscina”, mais um “ser” que nasce da e na poesia.

De “Oração com objetos” para “Manhã piscina” acontece um grande movimento de *travelling*, como é chamado no cinema<sup>22</sup>, do plano geral (macro) para o plano próximo (micro). A princípio, temos uma ideia/cena do planeta visto de fora, para, em seguida, sermos trazidos, nesse movimento de aproximação de foco, para a imagem/cena de uma mulher indo banhar-se na piscina. Na analogia com o próprio fazer poético, temos, no primeiro poema, uma ideia de composição que se origina de partes dispersas numa imensidão infinita de possibilidades, um poema que se constrói na organização do caos, à medida que as partes vão se juntando até a poesia se consumir; enquanto, em “Manhã

---

<sup>22</sup> Travelling, no cinema, é o plano, ou seja, um trecho do filme rodado ininterruptamente, em que a câmera se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens e objetos enquadrados. (Informações retiradas do site <<http://www.primeirofilme.com.br/site/>> acesso em 12 de abril de 2017). Duda Machado diz fazer uso de recursos cinematográficos para compor seus poemas devido à íntima relação que o poeta tem com a linguagem fílmica com a qual ele mesmo trabalhou durante anos. (Informações retiradas de entrevista com o poeta no programa Vereda Literária de 22 de março de 2002. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3jsnFcem6N4>> acesso em 12 de abril de 2017).



piscina”, a poesia é autoconsciente, as partes já se sabem e se alternam: olhar, observador, foco.

Duda Machado elabora, portanto, uma escrita extremamente autoconsciente, precisa e, ao mesmo tempo, ambivalente, repleta de contrastes e extremos que, caminhando na mesma direção, se complementam. Sua poesia transita entre lugares profundamente íntimos, como sugere o mar, o fundo da água, o ventre e lugares infinitamente abertos, como o espaço exterior, cósmico: profundidade/superfície, fora/dentro, macro/micro, são imagens e movimentos constantes em *Margem de uma onda*, aos quais retornaremos ainda muitas vezes.

É no terceiro poema do livro que encontro a chave de leitura para o poemário de Duda Machado: “Circunavegação”. O título, assim como o poema, sugere uma ideia de “viagem” circular/espiralada, que se estende ao longo de toda a obra e materializa a concepção de uma linguagem poética que, como já foi dito, se volta para si mesma.

### CIRCUNAVEGAÇÃO

verbo que move o som  
e outros sentidos

pacto  
com o silêncio

colheita  
de uma densa devastação

milimétrica medida  
sopro súbito

monólogo  
ao vento

manufaturada  
flora de filamentos

fio que contém  
seu próprio precipício

rio de todas as águas  
a cada mergulho renascido

corpo-a-corpo  
e inteira mente (MACHADO, 1997, p.11-12)

Muitos aspectos que serão recorrentes na maneira como a poesia de Duda Machado pensa a própria poesia aparecem nesse poema e se relacionam intrinsecamente com o que venho tratando até aqui. A “milimétrica medida” dos versos é fruto de uma escrita rigorosa e condensada, tensionada ao limite, ao “fio que contém seu próprio precipício”. No prefácio de *Ideia da prosa*, de Agamben, João Barrento define que a “milimétrica medida” é a possibilidade mais próxima de alcançar a matéria da palavra, a força da palavra em ação:

E que instrumento mais adequado para uma apreensão do que não se pode e não se deve esquecer do que a “medida mais breve”, a forma mínima que, armando o cerco às coisas, fazendo refulgir a Ideia, tornando visível a força da palavra em ação nos interstícios do silêncio, acede à Ideia da linguagem e aspira a iludir a Morte? (BARRENTO, apud AGAMBEN, 2013, P.17)

Assim é a poesia: a medida mais breve que torna nítida a força da palavra. A capacidade de síntese e exatidão, que cada verso pode conter, alcança sua máxima potência, em *Margem de uma onda*, a partir desses movimentos que a obra propõe: a circunavegação, os saltos e mergulhos, as dobras e espelhamentos da poesia dentro dela mesma.

Para analisar o poema em questão, é importante fazer uma pergunta inicial: quem é o viajante em “Circunavegação”? Parece possível pensar em mais de uma resposta: o poeta, o poema, o leitor, a língua, o verbo. Podem ser eles também o centro em torno do qual se “navega”. Enfim, como tudo no poema é minúcia<sup>23</sup>, não é por acaso que se pode encontrar diferentes respostas a cada mergulho que se faça nesse “rio de todas as águas”.

Sendo assim, proponho pensarmos primeiramente no poema como o centro em torno do qual a linguagem poética circula, é navegadora. Os primeiros versos de “Circunavegação”: “verbo que move o som/ e outros sentidos”, remontam à passagem bíblica da

---

<sup>23</sup> Consideração feita por Duda Machado em entrevista à revista “Qorpus” da Universidade Federal de Santa Catarina, edição n. 004. Disponível em <<http://qorpus.paginas.ufsc.br/%E2%80%9C-a-procura-de-autor%E2%80%9D/edicao-n-004/>>, acesso em 16 de fevereiro de 2017.

criação: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1), sugerindo que o criador é, então, a própria linguagem e, portanto, a língua é o navegador da poesia.

Se considerarmos, por outro lado, a linguagem, o poeta e o leitor como as três instâncias que fazem essa viagem em torno do poema e que alternam seus lugares no decorrer do trajeto, então, podemos perceber que cada verso se volta para o poema, fazendo um círculo ao seu redor. Essa mesma ideia, de “seres” que tomam a ação no poema, aparece em “Manhã piscina” e aparece, também, muito antes, em “Juntos”, poema de Duda Machado que compõe o livro *Crescente* (1990); a retomada de temas e imagens comprova, a partir de mais um aspecto da obra de Duda Machado, a autorreferência de sua poesia, o movimento circular dessa poesia que cita a si mesma e dialoga consigo mesma:

esta paisagem  
é só o sopro  
de um instante-abismo  
que apenas há

ei-los depois.  
recém-nascidos,  
já se respiram:  
contemplador,  
horizonte,  
céu e mar. (MACHADO, 1990, p.39)

Poesia, poema, imagem, olhar, pensamento, poeta e leitor nascem, então, ao mesmo tempo, juntos. Eles “se respiram:/ contemplador,/ horizonte,/ céu e mar”. Aqui, a imagem do verso-precipício aparece novamente como “instante-abismo” que “apenas há”, o que podemos entender como aquilo que Giorgio Agamben (2014) chama de “o fim do poema”: a queda no silêncio<sup>24</sup>. Ou ainda, antes do fim, o fio que contém seu próprio precipício pode ser a imagem daquilo que o filósofo italiano (2013) considera como elemento necessário para a identidade do discurso poético em relação ao prosaico<sup>25</sup>: o *enjambement*.

---

<sup>24</sup> Referência ao artigo “O fim do poema”, de Giorgio Agamben, 2014, p.179-186.

<sup>25</sup> Referência ao fragmento de “Ideia da prosa”, de Giorgio Agamben, 2013, p.29-32.

O verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irreversivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com sua medida, também a sua identidade. (2013, p.31)

É assim que os versos “verbo que move o som/ e outros sentidos”, “fio que contém/ seu próprio precipício”, “rio de todas as águas/ a cada mergulho renascido// corpo-a-corpo/ e inteira mente” dizem sem dizer (o prosaico se mantém fora), o que Agamben explica ser o essencial do discurso poético: “O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano” (2013, p.31).

O “instante-abismo que apenas há” remete ainda à exatidão da linguagem poética. Jean-Luc Nancy, em *Resistência da poesia*, afirma que a poesia articula o sentido exato:

Ela afirma então o acesso [de sentido], não no regime da precisão – susceptível de mais e menos, de aproximação infinita e de deslocamentos ínfimos – mas no da exactidão. Está feito, está cumprido, o infinito é actual. (2005, p.13)

Pensando em “Circunavegação” como um poema sobre o poema, a poesia e sobre o próprio poemário, recordo a conhecida introdução de *O arco e a lira*, que oferece possibilidades de relações bem próximas com os versos de Duda Machado. Octavio Paz diz que:

[...] a poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal [“circunavegação”]. Inspiração, respiração, exercício muscular [“manufaturada flora de filamentos”]. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência [“pacto com o silêncio”, “monólogo ao

vento”], é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero [“colheita de uma densa devastação”]. Oração, litania, epifania, presença [“corpo-a-corpo”, “inteira mente”]. (PAZ, 1982, p.15)

Em “Circunavegação”, os versos “rio de todas as águas/ a cada mergulho renascido” possibilitam pensarmos o poema como um trajeto, um fluxo que corre numa direção e por onde a poesia escorre – rio-poema, água-poesia:

Perguntando ao poema pelo ser da poesia, não confundimos arbitrariamente poesia e poema? [...] Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. (PAZ, 1982, p.16-17)

Por outro lado, vale retomar *Criação e Salvação*, de Giorgio Agamben, a partir dos versos “rio de todas as águas/ a cada mergulho renascido”, considerando, como lembra o filósofo, que a água é um elemento de purificação no cristianismo e o batismo é, justamente, a cerimônia de renascimento e salvação do homem pela redenção de seus pecados. Portanto, o mergulho na poesia pode ser compreendido, nessa perspectiva, como o renascimento do homem/poeta e sua própria redenção – “corpo-a-corpo/ e inteira mente”.

Pensando no rio-poema, duas são as intensidades “sensoriais” que perpassam esse rio: som e sentido – numa relação com as palavras do poema: corpo e mente. Novamente, Giorgio Agamben, agora em “O fim do poema”, dirá que “a poesia só vive na tensão e na separação (e também, por conseguinte, na interferência virtual) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (2014, p.179). O poema, como rio que corre ou poesia que se ergue, é atravessado por uma linha “percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se empenha obstinadamente em manter” (AGAMBEN, 2014, p.184).

Agamben acrescenta: “O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois *tónoi* da única substância linguística” (2014, p.184) – “verbo que move o som/ e outros sentidos”.

O fato de pensarmos que *Margem de uma onda* propõe um devir implica que a leitura de um poema interfere na leitura dos outros, eles se atravessam e se sobrepõem como as ondas, modificando seus sentidos mutuamente. Por isso, um aspecto relevante a ser considerado nessa primeira análise da obra se refere à ordem cronológica em que os poemas aparecem no livro, justamente porque eles se complementam de alguma forma, no todo da obra. Nesse sentido, propus a leitura, até aqui, dos três primeiros poemas que abrem *Margem de uma onda*, no intuito de exemplificar o movimento de dobras internas e ressignificações da poesia de Duda Machado.

De agora em diante, não seguirei a análise dos poemas em sequência. Farei, portanto, um recorte de acordo com a intenção de leitura aqui proposta, qual seja, evidenciar que o processo metonímico da obra, como venho argumentando até aqui, se realiza a partir do trânsito cíclico espiralado, que vai do interior da poesia para fora da própria obra e vice-versa, o vai e vem da onda, que resulta num modo de compreender a poesia como algo minuciosamente indeterminado, impalpável, como a margem da onda.

Nesse sentido, a obra é cortada, por vezes, por poemas de cunho fortemente social que parecem fugir às imagens insólitas do poemário – aquáticas e eólicas – para darem lugar à realidade bruta, concreta, palpável e visível, associada à relação conflitiva e violenta da vida urbana.

São exemplos desses poemas: “Urubu-Abaixo”, “Carapicuíba”, “Fim-de-semana”, “Flores de Flamboyant na calçada”. Ao aparecerem na obra, entre um poema ou outro, eles afirmam o movimento de afastamento do olhar, de dentro para fora do poemário, para além das questões que envolvem o pensamento e o fazer poético, direcionando-se para o universo exterior.

## URUBU-ABAIXO

overdose de dezenas  
de dúzias  
desovam  
desossam  
desencarnam

subterrâneos jardins de infância

de quem mais carniça que criança

abocabraba  
saliva rala

tudo que os exprime  
reinventa o crime

etês  
erês

num bafo de forra  
vão mamando cola (MACHADO, 1997, p.19)

Ainda que os poemas de cunho social, como “Urubu-Abaixo”, se distanciem da temática comum da obra, eles não se desvinculam do modo de elaboração da poesia em *Margem de uma onda*, pelo contrário, são parte integrante da obra, minuciosamente elaborados de acordo com a proposta do todo, a poesia que pensa e diz a si mesma precisa estar atenta ao mundo ao seu redor para, então, voltar para si: “– volta à superfície”, “alma do gesto que escolhe/ olho que impele o toque” (MACHADO, 1997, p.7). É interessante observar que “Urubu-Abaixo” mantém, na imagem dos urubus, na forma circular de seu voo sobre a carniça, o movimento cíclico que perpassa todo o poemário. Aqui, são os urubus que circundam os meninos de rua à beira da morte: “de quem mais carniça que criança”. Se pensarmos naquele jogo cinematográfico que a poesia de Duda Machado, por vezes, propõe, a câmera, aqui, veria a cena a partir do ponto de vista dos urubus, num movimento circular entorno dos meninos cheirando cola.

A aliteração na primeira estrofe de “Urubu-Abaixo”, dos sons de “de”, “ze” e “so”, performa uma sensação de desconforto que se intensifica ao longo do poema e marcam o efeito da negatividade dos versos. O jogo sonoro criado a partir de “abocabraba”, “abracadabra” no imaginário infantil, nos remete à brincadeira, que nesse jardim de infância “subterrâneo” é cruel e sem saída, a tragicidade do fim é anunciada pelo título. O jogo de palavras “etês/erês” também reforça a brutalidade da cena, já que esses erês – é importante mencionar que “erês” no candomblé são os seres espirituais infantis – são “etês” aos olhos dos transeuntes da cidade. E, enquanto o poema de desenrola, o movimento dos urubus se aproximando em voo circular por cima desses meninos de rua acompanha nossa leitura até o fim do poema. O título indica o fim trágico inevitável dessas crianças, já que os urubus só vêm

abaixo quando algo ali já está morto, apodrecendo (“bafo de forra”, “abocabraba”, “mais carniça que criança”).

Esse cenário, que pode ser o de qualquer cidade grande, lembra o que Beatriz Resende (2008) afirma sobre o não-lugar na literatura contemporânea, um lugar que pode ser qualquer centro urbano, atravessado pela violência e pelo choque da vida nas grandes cidades. Essa violência, o incômodo que ela causa, e sua tragicidade aparecem na poesia de Duda Machado de forma exata, concisa e chocante. A contemporaneidade da obra se afirma, mais uma vez, aí, já que os poemas não se fixam em um único ponto de observação, atento apenas ao que há de elevado no fazer poético, mas voltam o olhar para fora, para a realidade ao redor. A resistência da poesia de Duda Machado às determinações formais, ou estruturas de classificação pré-determinadas, fica evidente, também, no cruzamento destes poemas de cunho social ao longo do livro.

Flora Süssekind (2005), no artigo “Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, fala que o tensionamento interno que o método poético de Duda Machado influi em sua poesia se manifesta, entre outros aspectos,

[...] pela irrupção, em meio às figuras aéreas e dissipações formais, de imagens de extrema concretude, quase brutais: o mendigo de “Flores de flamboyant na calçada”, as cenas de perseguição, revista e fuzilamento de “Fim de semana”, os passageiros de ônibus convertidos num híbrido indistinto em “Carapicuíba”, a desova e as crianças-carniças de “Urubu-Abaixo”. (2005, p.81)

Seguindo justamente o processo de tensionamento interno de *Margem de uma onda*, como propõe Süssekind, que nos leva de um extremo ao outro ao longo do poemário (interno e externo), e seguindo a proposta de fluidez da obra, proponho voltarmos, então, para dentro dela. Partimos para a leitura de dois poemas que sintetizam, a meu ver, a maneira como o processo de composição de poemas é entendido no livro, além de evidenciarem, mais uma vez, o movimento cíclico da obra: “Almanaque I” e “Almanaque II”. Os dois poemas, que podem ser, na verdade, as duas faces de um poema só, fazem, assim, alusão ao símbolo do infinito ( $\infty$ ). Cada estrofe propõe dobras infinitas para dentro de si mesmas, como os próprios versos de “Almanaque I” anunciam: “O



círculo que gira sobre si mesmo”, “O que não é absoluto no ciclo”. O movimento cíclico dentro de cada poema é infinito, mas, a cada volta, se renova, a cada mergulho, renasce.

### **ALMANAQUE I**

A matéria das estrelas  
A primeira incógnita matemática

O que as ondas propagam  
O mais leve dos átomos

A unidade das distâncias cósmicas  
O corpo vegetativo das algas

O círculo que gira sobre si mesmo  
A forma definitiva do inseto

O resultado da decomposição da luz  
A temperatura do sangue dos répteis

A função do nó  
O que não é absoluto no ciclo (MACHADO,  
1997, p.21)

### **ALMANAQUE II**

A forma da curva  
O estado em que não há mais peso

Os condutos do sangue  
A massa invisível do universo

A camada sob a crosta terrestre  
O último ato do escorpião

Os olhos dos insetos  
O ponto do céu acima do observador

A energia condensada  
A vegetação das alturas

A curva quadrática

Almanaque é uma publicação que reúne todo tipo de informação, de astrologia à botânica, é uma publicação que se propõe a falar sobre tudo que há. E o que é um livro de poesia senão isso? “Poesia é fazer tudo falar” (2005, p.19), diz Jean-Luc Nancy. Em Almanaque I e Almanaque II, fica evidente um projeto de poesia que aponta para o infinito fora e dentro de si. Os seis dísticos que compõem os poemas confirmam aquele movimento de afastamento e aproximação que vai se fortalecendo a cada poema de *Margem de uma onda*. O tema de cada verso reforça a ideia de que tudo pode ser assunto para poesia, ela só não pode descumprir sua máxima missão, a de “comunicar a si mesma, sem permanecer não dita naquilo que diz” (AGAMBEN, 2014, p.186). Completando a citação de Jean-Luc Nancy: “Poesia é fazer tudo falar e depor, em troca, todo o falar nas coisas, ele próprio como uma coisa feita e mais que perfeita” (2005, p.19).

A seleção que Duda Machado faz dos tópicos, que aparecem nos dois almanaques, ou no almanaque que é dividido em duas partes, desperta um profundo interesse, porque são coisas e fenômenos extremamente corriqueiros, uma vez que estão presentes na nossa vida o tempo todo, mas, também, maravilhosamente intrigantes, ao mesmo tempo em que indicam uma maneira de pensar e compor a própria poesia: “O que as ondas propagam”, “A função do nó”, “A massa invisível do universo”, “O último ato do escorpião”, “O fim do labirinto”.

O “Almanaque”, aqui, ser dividido em dois poemas leva a cabo a função da palavra poética em ação: são os dois lados da curva elaborados pelo próprio texto, no qual a função do nó é essencial, pois é ele que liga as partes, cada elemento do poema faz essa amarra.

Os primeiros versos de cada dístico, em “Almanaque I”, apontam para grandes distâncias, sugerem amplitudes infinitas e remetem à própria poesia dentro dessa noção macroespacial, enquanto os que vêm em seguida apontam para dentro, para o detalhe mínimo, para o micro: “O que as ondas propagam/ O mais leve dos átomos”, “O círculo que gira sobre si mesmo/ A forma definitiva do inseto”. Em “Almanaque II”, como um espelhamento, parece acontecer o contrário, os primeiros versos se atêm a pequenos detalhes, a imagens compactas, e os segundos apontam para noções incalculáveis, imensas, que se espalham no espaço: “Os condutos do sangue/ a massa invisível do universo”, “Os olhos dos insetos/ O ponto acima do observador”. E, magistralmente, o poema termina com o dístico: “A curva quadrática/ O fim do labirinto”.

A curva quadrática, como imagem do fim do próprio verso – imagem, aliás, compacta – é a pausa que o verso é obrigado a fazer para ligar-se ao verso seguinte, é o *enjambement*, condição identitária do discurso poético<sup>26</sup>. E o fim do labirinto, saída para o espaço aberto, é o fim do poema, a queda no vazio<sup>27</sup>, “rumo a um nada extraordinário”<sup>28</sup>.

Em *Resistência da poesia* (2005), Nancy diz que “O poema ou o verso, é um todo: o poema é um todo do qual cada parte é um poema, isto é, um “fazer” acabado” (p.15). O filósofo prossegue acrescentando que “o verso é uma parte de um todo que é ainda um verso, isto é, uma volta, uma inclinação ou um reverso de sentido” (p.15); se buscarmos a relação dos poemas de Duda Machado, “Almanaque I” e “Almanaque II”, com estas formulações de Nancy, podemos encontrar pontos de diálogo muito pertinentes no sentido de que cada verso, em Almanaque I e II, é um todo acabado, comunica a si mesmo e propõe, justamente, esta inclinação ou reverso de sentido, do qual o filósofo fala, reforçado pela curva do infinito no sentido e na forma dos poemas. Citando, ainda, Nancy, “O poema ou o verso designa a unidade de alocação de uma exatidão. A exatidão é intransitiva: não remete para o sentido como para um conteúdo, não o comunica, mas fá-lo, sendo exatamente e literalmente a verdade” (p. 15), o que pode iluminar o título “Almanaque”.

Seguimos agora para o poema que dá nome ao poemário: “Margem de uma onda”, décimo poema do livro. Antes de lermos o poema, vale apresentar algumas considerações previamente. No artigo “O tempo de uma imagem: o tempo-com” (2015), Raul Antelo discute a forma de pensamento que se constrói na arte sob a forma do não-pensamento e, inversamente, a maneira como o não-pensamento é também uma potência para o pensar. Esse não-pensamento, o qual Antelo vai chamar de “reino da imagem”, “não é um *nada* senão um *vazio*. Não é apenas ausência de pensamento senão presença efetiva do outro e do heterogêneo” (p.377). É como diz o poema de Duda Machado, “Só a imagem”, de *Adivinhação da leveza*: “Um lugar/ sem ninguém/ e sem ninguém para vê-lo./ E um único modo/ de alcançá-lo”

---

<sup>26</sup> Referência ao artigo “O fim do poema” de Giorgio Agamben, 2014, p.179.

<sup>27</sup> Referência ao conceito de “fim do poema” proposto por Giorgio Agamben em “O fim do poema”, 2014, p.179.

<sup>28</sup> Últimos versos do poema “Dentro do Espelho”, de *Margem de uma onda*. (1997, p.33).

(2011, p.79)<sup>29</sup>. No texto inicial de *Ideia da prosa*, Agamben (2013) conta a difícil empreitada do escolarca Damáscio, que dedicou os últimos anos de sua vida à escrita de uma obra intitulada *Aporias e soluções em torno dos princípios primeiros*. Numa noite, conta Agamben, “lhe veio subitamente à ideia a imagem que – assim lhe pareceu – o havia de guiar até a conclusão da obra” (p.22). Não era exatamente uma imagem, mas um lugar vazio “no qual apenas as imagens, um sopro, a palavra, poderiam eventualmente acontecer; não era, assim, nem sequer um lugar, mas, por assim dizer, o lugar do lugar” (p.22):

Damáscio levantou por um instante a mão e olhou a tabuinha sobre a qual ia anotando o curso de seus pensamentos. De repente, lembrou-se da passagem do livro sobre a alma em que o filósofo compara o intelecto em potência a uma tabuinha sobre a qual não está escrito nada. Como ele não pensou nisso antes? Era isso que, dia após dia, tentara apreender, era isso que, sem descanso, tinha perseguido no breve lampejo daquele halo indiscernível, cegante. O limite último que o pensamento pode atingir não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, mesmo despojados de qualquer qualidade, mas a pura potência da própria representação: a tabuinha para escrever! Aquilo que até aí julgara pensar como o Uno, como absolutamente Outro do pensamento, era, pelo contrário, apenas matéria, apenas potência do pensamento. [...] Aquilo que não podia cessar de se escrever era a imagem daquilo que nunca cessava de não se escrever. [...] Julgava agora compreender a máxima segundo a qual conhecendo a incognoscibilidade do outro, conhecemos não alguma coisa dele, mas alguma coisa de nós. Aquilo que nunca poderá ser

---

<sup>29</sup> Alguns poemas de *Adivinhação da Leveza*, e “Só a imagem” é um deles, foram publicados com erros de formatação ou até mesmo faltando palavras em relação aos poemas originais do poeta. A editora se recusou a publicar a errata e, por isso, no livro, o poema citado tem alguma variação em relação ao que transcrevi aqui. Mas, neste trabalho, toda vez que eu recorrer ao *Adivinhação da Leveza*, escreverei o poema de acordo com a errata a qual Duda Machado gentilmente me cedeu.

primeiro permitia-lhe perceber, difusamente, o vislumbre de um início. (2013, p.22-23)

Portanto, a imagem, segundo Antelo, concordando com Giorgio Agamben, é um “simples ponto do nada [...] um vácuo ou murmúrio em que o autor, como Foucault também já antecipara, não é nada mais que um gesto, uma máscara ou ausência, uma energia através da qual se derrama, sem cessar, a linguagem irreprimível”<sup>30</sup>. O limite último do pensamento ou o princípio primeiro, a potência “da própria representação”, é esse lugar do lugar, a margem da onda onde está o começo e o fim dela mesma.

### MARGEM DE UMA ONDA

você entra no mar  
mas é deserto  
areia empedran-  
do até os ossos

(ondas do mar de Vigo  
como hei de estar contigo?)

mar que se diz deserto  
mas onde água é ter nome

a uma onda extrema  
quer te levar o poema

lá onde é tão difícil  
estar — onde é sem nome (MACHADO, 1997,  
p.25)

Aqui, podemos retomar a ideia de acolhimento que o primeiro poema faz nascer e que transita entre pedido e constatação do acolhimento dentro da poesia. Esse lugar de acolhimento, porém, não é

---

<sup>30</sup> Tradução nossa. Original: “*simple punto de la nada [...] un vacío o habladuría fabulosa en que el autor, como por lo demás ya anticipará también Foucault, no es nada más que un gesto, una máscara o ausencia, una energía a través de la cual se derrama, sin cesar, el lenguaje irrefrenable*”. (ANTELO, 2015, p.379)

aconchegante, apaziguador, é um lugar difícil de estar, um lugar de instabilidade: “a uma onda extrema/ quer te levar o poema”. O acolhimento se dá no “instante-abismo/ que apenas há”, no entre lugar ou, lembrando Mallarmé, no lugar do lugar (“nada terá lugar senão o lugar”).

No início de “Margem de uma onda”, o mar deserto e a areia, que calcifica os ossos, sugerem um estado de exílio e de assombro; o mar é lugar de transição, de passagem para o incontrolável, assim como o deserto é também um lugar de passagem, solitário, vazio que, normalmente, se associa à ideia de travessia difícil, de penitência. Essa atmosfera inóspita do poema converge para a concepção de Paz (1982, p.180) de que a poesia revela nossa condição fundamental e, portanto, defeituosa, “pois consiste na contingência e na finitude”:

Falando disto ou daquilo, de Aquiles ou da rosa, do morrer ou do nascer, do raio ou da onda, do pecado ou da inocência, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num só dizer. [...] o dizer poético, jorro de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida.

Assombramo-nos ante o mundo porque ele nos parece estranho e “sem hospitalidade”; e a indiferença do mundo para conosco provém do fato de que em sua totalidade não tem outro sentido senão o que lhe outorga nossa possibilidade de ser; e essa possibilidade é a morte [...]. (1982, p.180)

No poema, o mar que se transforma em deserto se torna uma passagem muito mais difícil de ser transposta. O mar, lugar do acaso, da emoção, é, na poesia (ou sendo poesia), deserto, e deserto é o lugar da racionalidade onde a emoção não pode dominar. O mar, o deserto e a margem são, aí, não-lugares, ou lugares limites, como é a margem de uma onda, mas cujo limite é móvel, transitório, instável, faz-se e desfaz-se incessantemente. “Lá onde é tão difícil estar/ onde é sem nome” é onde se quer alcançar algo inalcançável; a poesia busca por essa “onda extrema” e alcança, assim, o limite da própria linguagem: “O limite último que o pensamento pode atingir não é um ser, não é um lugar ou uma coisa, mesmo despojados de qualquer qualidade, mas a pura

potência da própria representação: a tabuinha para escrever!” (AGAMBEN, 2013, p.22), “onde é sem nome”.

O poema leva o poeta, e também o leitor, para esse lugar onde é difícil estar, esse lugar que é “denso em seu ensinamento”, um “mar que se diz deserto/ mas onde água é ter nome”. A poesia, como impossibilidade de formalização do real, é esse lugar deserto onde só a linguagem poética pode habitar. Por isso o levar é feito pela onda, que vai e volta, vai e volta, toca o real e a imagem poética, dando a sensação de que os dois habitam ou ocupam o mesmo espaço.

Jean-Luc Nancy escreve que a poesia não será o que é se não for capaz de se negar, “ela nega que o que é ‘elevado’ possa estar ao alcance da mão” (p.11):

O acesso é difícil, não é uma qualidade accidental, o que significa que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil. Por ser ela a fazê-lo, parece fácil [...]. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade a dificuldade cede. [...] De repente, facilmente, estamos no acesso, isto é, na absoluta dificuldade, ‘elevada’ e ‘tocante’ (p.11-12).

[A poesia é a negatividade] no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho, e o afirma como uma presença, uma invasão. Mais do que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido. De repente (facilmente), o ser ou a verdade, o coração ou a razão, cedem o seu sentido e a dificuldade aparece surpreendente (p12-13).

“a uma onda extrema/ quer te levar o poema”. A dificuldade desse fazer poesia, fazer aquilo que não se deixa fazer, é também a ideia de margem da onda, o desfazer-se depois de feito. “A exigência do acesso do sentido – a sua exatidão, a sua procura exorbitante [a onda extrema, onde quer te levar o poema] – não pode deixar de deter o discurso e a história, o saber e a filosofia, o agir e a lei” (NANCY, p.20); “lá onde é tão difícil/ estar – onde é sem nome”.

O poema “Margem de uma onda” ainda faz referência a outro poema; em meio à dificuldade de ser, só lhe resta recorrer à própria poesia. Ao citar os versos de uma cantiga galego-portuguesa, “(ondas do

mar de Vigo/ como hei de estar contigo?)”, o poema remonta às grandes navegações. As cantigas de amigo tinham a função de cantar a saudade de quem ficava à espera do viajante que saía para desbravar terras desconhecidas, sem garantia de retorno. Novamente podemos pensar na *raza de trobar* dos trovadores, o amor, como aquilo que salva o poeta, acolhe, redime. Os versos trovadorescos vêm entre parênteses, como um suspiro, um apelo à tradição poética, ao mesmo tempo em que a forma entre parênteses sugere um adendo ou uma explicação extra de que há uma cumplicidade de sentimentos entre os versos resgatados e o poema: a angústia ao ver o amigo sair numa aventura talvez sem volta, como o desbravador da própria poesia que vai em direção a um lugar onde é difícil estar, o limite entre vida e morte, como diz Paz. Citando mais uma vez Nancy, “a poesia é a *praxis* do eterno retorno do mesmo: a mesma dificuldade, a própria dificuldade” (2005, p.14).



#### 4. TRIUNFO DO INCONDICIONADO

*A deriva em direção a esse definitivo fechamento da verdade é uma tendência presente em todas as línguas, a que a filosofia e a poesia obstinadamente se opõem, e na qual encontram alimento tanto o poder significante das linguagens humanas como a sua inelutável morte.*

(“Ideia da verdade”, GIORGIO AGAMBEN)

*Uma embriaguez me faz arauto,  
Sem medo ao jogo do mar alto,  
Para erguer, de pé, este brinde.*

(“Brinde”, MALLARMÉ)

Pensar a poesia de *Margem de uma onda* como navegador-descobridor da própria linguagem poética pode pressupor que essa poesia está, então, à deriva. Mas nos poemas de Duda Machado essa deriva não se assemelha a um “sem rumo”. Os poemas, ali, como dirá Flora Süssekind (2002), estão, sim, numa “deriva metódica”,

[...] parecem movidos por um princípio de contra-organização, por uma indeterminação metódica, mas variada, que, de dentro, os desdobra e reengendra, apontando para uma forma poética propositadamente instável, em fuga, não à toa figurada, repetidas vezes, por imagens marcadas exatamente pelo movimento, pela transparência e pela tendência ao informe, à desterritorialização, como as do vento e da onda [...] (2002, p.79).

O percurso da poesia, no que diz respeito aos poemas de *Margem de uma onda*, não é mero acaso, ainda que seja fluido ou volátil e ainda que não pretenda chegar a um ponto único e definitivo, a um “fechamento da verdade”. A forma lhe cria resistência, sugere um limite, muito embora ela mesma dê possibilidades de dobras e redobras: “uma imagem à deriva/ tão densa/ em seu ensinamento// a ponto de excitar/ o desejo de forma/ até esgotá-lo/ e reafirmar sua deriva/ várias oitavas acima” (MACHADO, 1997, p.63-64). Ou seja, a deriva metódica, da qual fala Süssekind, converge para uma busca da forma ao

mesmo tempo em que sugere a impossibilidade de formalização do sentido na poesia.

### **FÁBULA DO VENTO E DA FORMA**

Dizemos vento para dizer  
o frágil, efêmero,  
o que se mostra inalcançável  
ou não tem fundamento

também  
acaso  
impulso  
destino

assim reunidas  
essas palavras passam  
a permutar suas atmosferas  
respectivas

que nada têm  
do vento quando  
parece acompanhar  
o curso d'água  
e duplicá-lo

como se antes mesmo  
de completar sua passagem  
se dissipasse  
num movimento  
acima dos sentidos

outro, como se sabe,  
é o destino da forma,  
não só o de querer  
persistir pela combinação  
de suas cláusulas

mas desdobrá-las  
em metamorfoses sempre dispostas  
a absorver em si mesmas  
o que lhes resiste  
ou se mostra inalcançável

até tocar o limite

de sua própria negação  
 como o vento  
 sobre a harpa eólia  
 ou nos móveis de Calder (MACHADO, 1997,  
 p.67-68)

Nesse poema-fábula, a convergência entre vento/fluidez e forma/rigidez é a condição para que a poesia aconteça. O vento natural nada tem das palavras que servem para dizermos o vento: “acaso, impulso, destino”; porque ele é fluido, incontrolável; já as palavras têm sua forma e sentido fixos. Em analogia com o acesso de sentido na poesia, o vento, embora mantenha suas características etéreas, atinge o limite de sua negação ao ser designado à forma do poema.

O destino da forma na poesia, por sua vez, é querer conter a fluidez, enrijecer, porém, ela se desdobra ao longo do poema, justamente para poder absorver o que lhe resiste – a própria fluidez, o sentido – aquilo que se mostra inalcançável. A busca da forma, no poema, é uma busca pela possibilidade de absorver em si esse incontrolável, incondicionado.

Tanto a forma quanto o vento tocam seus limites de negação, qual seja, a fluidez da forma e a rigidez do vento. Porém, o tensionamento até esse limite é o que possibilita a realização do sentido na poesia. Como exemplo, a moral da fábula-poema é que forma e vento, ainda que divergentes, se completam – o vento ganha forma nas notas melódicas da flauta eólia ou nas imagens do móvel, ainda que mantenha seu caráter impalpável no som e no movimento do móvel, e a forma se desdobra, se metamorfoseia a cada estrofe, na tentativa de incorporar em si a fluidez.

Em “Fazer, poesia”, Jean-Luc Nancy fala que “a poesia não será assim o que é senão sob a condição de ser pelo menos capaz de se negar: de se renegar, de se recusar ou de se suprimir” (2005, p.11). Nancy explica essa negatividade da poesia dizendo que:

Ao negar-se, a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um qualquer modo de expressão ou figuração. Ela nega que o que é “elevado” possa estar ao alcance da mão, e que o que é “tocante” possa ser extraído da reserva a partir da qual, precisamente, ele toca. (2005, p.11)

Mais adiante, o filósofo acrescenta: “a poesia é igualmente a negatividade, no sentido em que nega, no acesso ao sentido, aquilo que determinaria esse acesso como uma passagem, uma via ou um caminho, e o afirma como uma presença, uma invasão” (NANCY, 2005, p.12).

O vento que se dissipa “acima dos sentidos” é o vento que não é formalizado, é disforme. O vento-engrenagem do poema “Fábula do vento e da forma”, é outro, é o vento que é submetido à forma, na harpa ou no móbile, como o sentido é submetido à forma do poema. Mas, ser submetido a essa forma não o aprisiona por definitivo, ele pode ser acessado a cada vez de maneira diferente, por isso ele apenas toca o limite de sua negação, não chega a enrijecer ou se fechar. Já a forma se desdobra para absorver o sentido, cujo acesso se dá em outra atmosfera, a da poesia, que não pode ser confundida com um modo qualquer de expressão ou figuração. Nesse sentido, o poema de Duda Machado leva a discussão da negação na poesia a um nível ainda mais profundo: o embate da negação entre forma e sentido como condição de sua própria poesia, um embate que não se conclui, já que as partes apenas tocam o limite de sua negação, não chegam a se negar.

De acordo com Nancy (2005), a poesia articula mais que um *acesso ao sentido*, mas um *acesso de sentido* (p.12), ou seja, a poesia “afirma o acesso absoluto e exclusivo, imediatamente presente, concreto, e enquanto tal imutável. [...] Está feito, está cumprido. O infinito é actual” (p.13). Mas o infinito na poesia, como esclarece o filósofo, é atual “um número infinito de vezes” (p.14), no fim, ainda que submetido à forma, o incondicionado triunfa e o sentido surge, como afirma Nancy, não como um caminho, mas como uma “presença ou invasão”. A unidade ou unicidade desse acesso é “o poema, ou o verso. (Seria também possível nomeá-lo: a estrofe, a estância, a frase, a palavra ou o canto)” (p.14) – o vento que tomou forma, a forma que se modificou com o vento.

Como a “Fábula do vento e da forma”, muitos poemas de *Margem de uma onda* tematizam o fazer poético e as relações fundamentais na elaboração de um poema: som e sentido, forma e conteúdo, poeta e língua. Ao mesmo tempo em que investigam esse fazer, elaboram uma possível ideia do que é a própria poesia. Não se trata apenas de refletir sobre o que é poesia, mas de articular na própria linguagem a tensão intrínseca do fazer poético e o próprio funcionamento da linguagem dentro ainda dessa tensão. Nesse sentido, seguimos com a leitura de mais um poema, pensando, agora, em outra instância do fazer poético: o embate travado entre poeta e língua:

## DEVORAÇÃO DA PAISAGEM

À esquerda o morro. Logo  
adiante casas, o arvoredado  
vário. Um pouco abaixo,  
a estrada, o riacho.

Cores que ultrapassam distâncias,  
sugestões de textura  
entre vegetação e vento;  
o olhar que erra e se prolonga  
em busca de sua moradia.

De algum lugar,  
distante das retinas,  
a fera irrompe  
e de pronto,  
a paisagem se contrai.

Já é presa,  
repasto de significados  
com que fera  
realimenta sua fome. (MACHADO, 1997, p.53)

“Devoração da paisagem” parece nos mostrar o mecanismo de funcionamento da poesia tal qual Duda Machado a compreende, de dentro do poema, no momento mesmo em que ele vai acontecendo, se fazendo.

O poema começa com a descrição de uma paisagem tranquila: o morro, o arvoredado vario, a estrada, o riacho. A partir da segunda estrofe, há uma ruptura em relação à calmaria dos primeiros versos e o processo de composição do poema começa a se evidenciar. Um tensionamento interno, que tange o limite entre palpável e impalpável, se sobrepõe àquela paisagem calma: “cores que ultrapassam distâncias/ sugestão de textura/ entre vegetação e vento”, agora em processo de se transformar em imagem poética que, portanto, não se pode aprisionar ou reter: “o olhar que erra e se prolonga/ em busca de sua moradia// De algum lugar, distante das retinas,/ a fera irrompe”.

É possível pensarmos, aqui, na “fera que realimenta sua fome” como a língua, e o poeta como o caçador, que está em constante embate com ela. A analogia entre língua e fera é antiga. Em “A caça da língua”, Giorgio Agamben, assim como em outros ensaios de *Categorias italianas* (2014), dentre eles “O ditado da poesia”, vai dizer que, quando

associada ao gigante Nemrod – a quem foi atribuído o projeto da torre de Babel, essa “caça da língua” é “a um só tempo arrogância insolente antiodivina, que exalta o poder de raciocínio da palavra” (p.194) e, também, “amorosa busca que quer, ao contrário, reparar a presunção babélica. Todo sério empenho humano na palavra deve sempre se confrontar com esse risco” (p.194). Agamben acrescenta:

[...] e a caça é de fato uma experiência mortal, cuja presa – a palavra – é uma besta que, diz Caproni, “vivifica e mata” [...]. A palavra retorna então a sua própria potência lógica, diz *si mesma*, e, nesse extremo gesto poético, apreende somente a própria insensatez, aparece apenas no seu desaparecer. (2014, p.194)

Em “Devoração da paisagem”, a língua é a fera que devora a palavra e renasce enquanto poesia; a fera não mata a fome, mas sim, realimenta: “Já é presa,/ repasto de significados/ com que a fera/ realimenta sua fome”.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault (2000) vai dizer que é na literatura que a palavra se desnuda e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar sua existência abrupta (p.415). Segundo Foucault, esse ser próprio da linguagem, a literatura, é capaz de “reter a linguagem em torno, à margem”, não há, portanto, palavras e coisas, há linguagem e o conceito de homem enquanto ser de linguagem:

Finalmente, a última das compensações ao nivelamento da linguagem, a mais importante, a mais inesperada também, é o aparecimento da literatura. [...] A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, a figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. [...] torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta. Nessas condições, não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si [...] No momento em que a linguagem, como palavra disseminada se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta:

silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser. (2000, p. 415-416)

Nesse sentido, a poesia, então, dentro de nossa proposta, é a manifestação desse ser que “irrompe” em sua “existência abrupta” e diz a si própria, se circunda, se devora e reaparece “sob uma modalidade estritamente oposta” (FOUCAULT, 2000, p.416): no silêncio, no vazio, na “paisagem não-preenchida” (MACHADO, 1997, p.47).

No artigo “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, que tem como ponto de partida o *Ideia da prosa* de Giorgio Agamben, Marcos Siscar (2015), ao discutir a respeito da frase de Denis Roche: “a poesia é inadmissível” (p.36), diz que “o mecanismo da discussão sobre os limites da poesia é hoje um mecanismo de *nomeação* ou de *renomeação*” (p.36). A nomeação da poesia, como reflexão dos críticos e pensadores contemporâneos trata, segundo Siscar, “de retomar uma tradição poética que se estabelece a partir de uma crítica à ‘auréola’ do poeta [...], dando a essa tradição contornos atualizados e atribuindo-lhe o nome de ‘prosa’” (p.36). Siscar continua:

Se “poesia” não é um gênero (como afirma Alféri), devemos concluir que é mais exatamente um *nome* que deve ser destruído, mesmo quando a substituição é, ironicamente, substituição pelo mesmo: “substituir a palavra poesia pela palavra poesia”; mesmo quando, no final das contas, isso continua a ser *chamado de poesia*, de acordo com outra formulação do mesmo autor, mesmo quando se busca aquilo que não tem necessariamente um nome, ou quando não se tem certeza de que ainda haverá um nome, um após. (2015, p.37)

Por sua vez, Jean-Luc Nancy (2005) dirá que poesia diz mais do que o nome poesia quer dizer, a poesia não coincide consigo mesma, “ela é, por excelência, mais do que e algo diferente da própria poesia: a *própria* poesia pode encontrar-se onde não existe propriamente poesia” (p.10), mas, talvez, acrescenta o filósofo, “seja essa não-coincidência, essa *impropriedade substancial*, aquilo que faz propriamente a poesia” (p.11). Mais adiante, Nancy acrescenta: “‘Poesia’ não tem exatamente

um sentido, mas antes, o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente e transferido para longe. O sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer” (NANCY, 1196, p.10).

Siscar, citando o poeta Alféri, adverte que essa ampla discussão da nomeação da poesia busca nomear aquilo que, na realidade, não tem necessariamente um nome (2015, p.37), mas que, no entanto, precisamos nomear. Se pensarmos no Gênesis 2:19: “no princípio era o verbo [...]”, retomado também por Agamben (2010), em *Signatura Rerum*, a necessidade de nomear as coisas não vem do divino, da criação ou da salvação, mas sim do humano. A ciência dos signos “é uma consequência do pecado, porque Adão no Édem não estava nomeado (*unbezeichnet*) e teria continuado assim se não houvesse ‘caído na natureza’ que não ‘deixa nada sem assinar’” (AGAMBEN, 2010, p.44). Deus deu ao homem o poder de nomear as coisas depois da criação. Coube ao homem, portanto, a decisão de desvelar o mistério das coisas em palavras ou não. Lembremos os versos de “Oração com objetos”: “– volta à superfície/ ânimo/ salve// definição vária/ de seres, coisas, estares” (MACHADO, 1997, p.7). Sendo assim, pecando, buscando salvação, ou substituindo um nome por outro que é o mesmo, nomeamos a poesia:

você entra no mar  
mas é deserto  
areia empedran-  
do até os ossos

[...]

mar que se diz deserto  
mas onde água é ter nome

a uma onda extrema  
quer te levar o poema

lá onde é tão difícil  
estar – onde é sem nome (MACHADO, 1997,  
p.25).

Os versos de Duda Machado concluem, por ora, de forma genial a discussão, já que, nesse embate com a língua, a fera se realimenta e a palavra poética cumpre, então, sua missão de dizer a si mesma, nesse lugar que é sem nome. Agamben dirá em “Ideia do nome” que:



[...] é indizível não aquilo que de modo nenhum está atestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem, apenas pode ser nomeado; o dizível, pelo contrário, é aquilo que se pode falar num discurso definitório, ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio. A distinção entre dizível e indizível passa, pois, pelo interior da linguagem, que aquela divide como uma crista afiada entre duas vertentes a pique. (2013, p.102).

E, é claro, vale ainda dizer que a questão em torno da *nomeação* ou *renomeação* da poesia envolve a questão dos limites da poesia, o que remete novamente à imagem chave do poema e do poemário de Duda Machado como um todo: a margem da onda, esse limite oscilante, impalpável.

Proponho agora a leitura do poema “Duração da paisagem”, partindo para outro aspecto da composição poética a ser pensado aqui: a hesitação entre som e sentido.

### DURAÇÃO DA PAISAGEM

Esquece a música.

Antes sustentar a tensão  
a ponto de contemplá-la  
dentro ainda  
de sua permanência.

A partir daí  
– o mundo intacto –  
vai-se abrindo um espaço,  
paisagem não-preenchida,  
habitada somente  
por uma duração  
para a qual acordamos  
e, na qual, às vezes,  
podemos existir. (MACHADO, 1997, p.47)

Uma associação que nos recorre frequentemente nos poemas de Duda Machado é a relação poesia-música, que perpassa toda a obra, a

partir mesmo do título, *Margem de uma onda*, se pensarmos em ondas de som: “O que as ondas propagam” (MACHADO, 1997, p.21). Em “O reino”, o poeta fala de “uma *modulação* capaz de *afinar* o entendimento” (p.36); em “Trevo”, ele usa o termo “*oitavas acima*” (p.64); no poema “Dentro do espelho”, Duda Machado fala da imagem como um acorde (p.33); modulação, afinação, acorde, são todos nomes que remetem à teoria musical ou às possibilidades de arranjos sonoros, que nos alertam para a fundamental relação entre som/ritmo e sentido na poesia. Em “Duração da paisagem”, os primeiros versos ordenam: “esquece a música”, essa ordem faz evidenciar, justamente, a hesitação entre som e sentido no poema.

Em “Ideia da cesura”, Giorgio Agamben cita os versos do poeta Sandro Penna: “Vou a caminho do rio num cavalo/ que quando eu penso um pouco um pouco logo se esgota” (PENNA, apud AGAMBEN, 2013, p.33), estabelecendo uma relação com a ideia de que o pensamento é o elemento que faz parar “o lance métrico da voz, a cesura do verso” (2013, p.34), e acrescenta, citando Hölderlin:

[...] na sucessão rítmica das representações, nas quais se evidencia o transporte [rítmico], torna-se necessário aquilo a que, no metro, se chama cesura, a palavra pura, a interrupção antirrítmica, para contrastar, no seu clímax, com a mudança encantatória das representações, de modo a trazer à evidência não já a alternância da representação, mas a própria representação. (HÖLDERLIN, apud AGAMBEN, 2013, p.35)

Agamben conclui, “aqui [na pausa], o poeta adormecido sobre o cavalo [elemento sonoro e vocal da linguagem] acorda e contempla por um instante a inspiração que o transporta – e o que pensa é a sua voz, e nada mais” (2013, p.35); como se lê na segunda estrofe de “Duração da paisagem”: “A partir daí// – o mundo intacto –/ [...] paisagem não-preenchida,/ habitada somente/ por uma duração/ para a qual acordamos/ e, na qual, às vezes,/ podemos existir” (MACHADO, 1997, p.47). Aqui, podemos encontrar também, novamente, aquela noção de acolhimento: uma possibilidade de existir nessa paisagem não-preenchida.

Ainda de acordo com Agamben, agora em “O fim do poema”, o poema se demora e se sustém no contraste entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série métrica. A poesia, acrescenta o filósofo, “está ameaçada por um excesso de tensão e pensamento” (2014, p.186). Mas, é justamente nesta tensão que a poesia pode existir e, nós, como seres de

linguagem, podemos existir, é nela que está o essencial hibridismo do discurso humano (prosaico e poético) (AGAMBEN, 2013, p.31).

Na poesia de Duda Machado, o poeta quer prolongar essa tensão a “ponto de contemplá-la ainda dentro de sua permanência”, pois é só no poema, dentro dele e em seu processo de composição que essa tensão entre som e sentido pode existir. No poema anterior ao “Duração da paisagem”, “Meridiano”, lemos, nas últimas três estrofes:

acordar é raro  
breve

um cochilo, piscar de olhos  
por onde irrompe  
o entrevisto espanto  
do que somos

acordar é um sonho (MACHADO, 1997, p.45-46)

“Meridiano” antecede e prepara o leitor para “Duração da paisagem”, que seguirá a mesma temática, movimento que, como já vimos, é recorrente no poemário: um poema contribui para o acesso ao outro, eles se complementam e adicionam algo novo ao que já vem sendo dito. No início de “Meridiano”, o poeta está imerso em sua luta ou caça da língua: “tempestades sem céu/ de noites em claro// em que o espírito/ rasga a carne/ e a memória se contrai/ ante um mapa// de linhas equívocas/ cujos pontos foram perfeitamente percorridos/ ao vivo/ entre gestos hipnoticamente acesos”; essa linha tensionada entre real e imaginário forma o poema/mapa cujos pontos são percorridos “ao vivo” no instante que apenas há, “quando dizer é fazer e fazer é dizer” (NANCY, 2005, p.19), no instante da poesia.

Vale relacionar a concepção de poesia de Jean-Luc Nancy com os versos de “Meridiano”, se pensarmos que, para Nancy, “‘Poesia’ quer dizer: o primeiro fazer, ou então o fazer na medida em que ele é sempre primeiro, de cada vez original” (2005, p.17) e o poema, acrescentará mais adiante o filósofo, é a coisa feita do próprio fazer (p.18). Então “o que é fazer? É pôr no ser” (2005, p.18), o fazer – a poesia – cumpre, cada vez que tem acesso, alguma coisa e ele mesmo (ou ela mesma), “seu fim é sua finição” (2005, p.18).

A apresentação deve ser feita, o sentido deve ser feito, e perfeito. Isso não quer dizer produzido, nem operado, nem executado, nem criado, nem

agido, nem engendrado. Exactly, não quer dizer nada de tudo isso, nada pelo menos que não seja em primeiro lugar, em tudo isso, aquilo que o *fazer* quer dizer: o que o *fazer* faz à linguagem no momento em que perfaz no seu ser, que é o acesso ao sentido. Quando dizer é fazer e quando fazer é dizer. Como se diz: fazer amor, que é não fazer nada, mas fazer é um acesso. (NANCY, 2005, p.19)

“Meridiano” termina com o verso “acordar é um sonho”, enquanto “Duração da paisagem” diz que a paisagem não-preenchida é habitada por uma duração “para a qual acordamos/ e, na qual, às vezes,/ podemos existir”. O acesso de sentido na poesia nos defronta com o vazio, o nada extraordinário, a poesia detém todo o discurso, se diz a si mesma e o que podemos acessar a partir dela e nela é a nós mesmos. A paisagem é habitada apenas por uma duração, pelo tempo daquele lapso de entendimento de quem somos – como os discípulos que, ao levantarem o véu da deusa de Saïs, descobrem “com assombro seu próprio rosto” (MACHADO, 1997, p.91).

Retomando Giorgio Agamben, tratando da discussão da prosa na poesia, o filósofo sugere que o *enjambement* seja o único dispositivo de distinção entre os dois discursos. Cito o filósofo: “Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica?” (2014, p.179). O *enjambement* é, então, esse “fio que contém seu próprio precipício”, “o instante-abismo” do fim do verso. O verso é uma unidade, diz Agamben, “que se define somente no ponto em que termina” (2014, p.181). Assim, o “pacto/ com o silêncio”, a “milimétrica medida” (MACHADO, 1997, p.11) podem ser entendidos como essa possibilidade única de escrita poética que Agamben vai chamar, anos antes (em “Ideia da prosa”), de *versura*:

A *versura* [termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo], que embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). (2013, p.31-32)

E o *enjambement* é, então, o “único critério que permite distinguir a poesia da prosa” (AGAMBEN, 2014, p.179). O verso é o ser que se situa sobre o “cisma entre som e sentido” e o poema “é o organismo fundado sobre a percepção de limites e terminações que definem, sem jamais coincidir completamente, e quase em alternada disputa, unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas”. (AGAMBEN, 2014, p.180)

Daí a conclusão a que Agamben (2014) chega de que “se o verso é definido pela possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de uma poesia não é um verso” (p.182). O fim do poema é, então, para o filósofo, um evento de impossibilidade de término do poema, “já que implicaria aquele impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido” (p.183).

No fim do poema, nesse ponto em que “o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido” (p.184), o poema cai no silêncio, já que ele mesmo contém seu próprio precipício. Esse é o “pacto com o silêncio” essencial da poesia.

A dupla intensidade que anima a língua não se atenua em uma compreensão última, mas se aprofunda no silêncio, por assim dizer, em uma queda sem fim. Desse modo, o poema revela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar-se a si mesma, sem permanecer não dita naquilo que diz. (AGAMBEN, 2014, p.186)

É válido pensarmos essas questões a partir de mais um poema:

### **O REINO**

o vento parece expandir o horizonte

copas, sombras,  
curvas de ramos,  
o açúcar das folhas  
sob o sol

silhuetas entre dunas,  
vazante,  
comprimentos  
de ondas de luz

aqui  
junto a um novo domínio,  
ânsia e tempo

se distendem  
no ar,  
ímmune a qualquer sentido

- quem reina?

uma modulação  
capaz de afinar  
o entendimento (MACHADO, 1997, p.35-36)

Aqui se evidenciam as correntes sintática e métrica naquilo que Agamben chama de *versura*. A hesitação prolongada entre som e sentido aparece na matéria mesmo da poesia bem como na forma: “aqui/ junto a um novo domínio,/ ânsia e tempo// se distendem/ no ar,/ ímmune a qualquer sentido”. É possível “ver” a pausa, o silêncio do fim de cada verso como um lugar ímmune a qualquer sentido absoluto, mas que, no entanto, é o único lugar do poema onde o pensamento pode acontecer: “uma modulação/ capaz de afinar/ o entendimento”; como dirá Agamben, “a pausa é a fonte da consonância” (2014, p.181). Em “Ideia da cesura”, como já mencionamos aqui, o filósofo lembra o poema de Sandro Penna, no qual o cavalo transporta o poeta, o cavalo é, segundo Agamben, “o elemento sonoro e vocal da linguagem” (2013, p.33). “O transporte rítmico, motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si. E é esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura – por um instante – pensa, suspende, enquanto o cavalo da poesia para um pouco.” (AGAMBEN, 2013, p.35). No reino da poesia, quem reina é a própria linguagem poética, fundada sobre a relação entre a unidade semântica, “ventre de todo sentido”, e a unidade métrica, “ventre de toda a arte” (AGAMBEN, 2014, p.181).

Ao final do poema, à beira do precipício, da queda dos últimos versos no silêncio, quem reina? O som ou o sentido? No poema de Duda Machado quem reina é “uma modulação capaz de afinar o entendimento”. Modulação, na música, é “a transição de um tom a outro”; na física, “é um processo no qual o parâmetro de uma onda é alterado pela ação da intensidade de outra onda”<sup>31</sup>. Ou seja, som e

<sup>31</sup> Definições retiradas do dicionário online *Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2017. Disponível em < <http://michaelis.uol.com.br/moderno->

sentido “afinam” o entendimento: a poesia está, aí, como termina Agamben o “Fim do poema”, “ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento” (2014, p.186).

Em “Fragmentos para Novalis”, poema que apresento a seguir, Duda Machado fala do “triunfo do incondicionado” sobre as coisas, “a conjunção de opostos/ em que estrelas figurassem o dia” (MACHADO, 1997, p.91). Esse triunfo do incondicionado pode ser a busca da forma pela imaginação que pretende fugir do risco de tomar um único sentido, resistir ao próprio controle, exaltando a imaginação como potência do pensamento.

## FRAGMENTO PARA NOVALIS

### I

Eras íntimo da noite em que lias  
o triunfo do incondicionado  
sobre as coisas, a equação  
entre morte e absoluto,  
a conjunção de opostos  
em que estrelas figurassem o dia.

### II

Uma outra imagem do espírito,  
sem miragem ou arrebatamento,  
conduz à aventura do discípulo  
que, ao levantar o véu  
da deusa de Saïs, descobre  
com assombro seu próprio rosto.

### III

A erva  
a fera  
a pedra  
podem ser diálogo.

### IV

Navegador da forma enquanto sonho  
 Descobridor do sonho enquanto forma.

V

À margem da obra  
 que começa a ser  
 pensastes a clareira das formas  
 que viriam a ser.

*A narrativa semelhante ao sonho;  
 o caminho misterioso  
 sob a consciência,  
 reconfigurado pelo verbo  
 em sequências de sons  
 que se repercutem*

e parecem pairar  
 acima das palavras,  
 abaixo do entendimento,  
 até que, à distância,  
 entre fragmentos, aflore  
 uma semântica submersa.

VI

Um substrato matemático  
 para a imaginação: o desconhecido,  
 cálculo potencial do conhecido.

VII

O primeiro momento consiste  
 em admitir no completo  
 uma cortina e um limiar.

Vidência então seria imaginar  
 a cortina se abrindo e  
 pelo pensamento transpor o limiar. (MACHADO,  
 1997, p.91-93)

Este poema pode ser lido, então, como uma tentativa de buscar pela imaginação a forma: “um substrato matemático/ para a imaginação: o desconhecido,/ cálculo potencial do conhecido”; “navegador do sonho



enquanto forma e da forma enquanto sonho”. A ideia de que se trata de pensar a forma pela imaginação, ou a imaginação como potência para o pensamento, é impulsionada pelo próprio título do poema: a referência a Novalis vai além dos versos que retomam os “Discípulos de Saïs”, está numa cumplicidade com a proposta do filósofo, que acreditava na eficácia da escrita em fragmentos e na valorização da imaginação como potencializadora da relação do homem com o mundo.

Corroborando com essa perspectiva de entendimento do fazer poético e do acesso ao sentido na poesia – “o triunfo do incondicionado”, Roland Barthes, em “A morte do autor”, afirma que:

Na escrita moderna, com efeito, tudo está por deslindar, mas nada está por decifrar; a estrutura pode ser seguida, “apanhada” (como se diz de uma malha de meia que cai) em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há fundo; o espaço da escrita percorre-se, não se perfura; a escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o evaporar; procede a uma isenção sistemática do sentido, por isso mesmo, a literatura (mais valia dizer, a partir de agora, a escrita), ao recusar consignar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, quer dizer, um sentido último, liberta uma atividade a que poderíamos chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois recusar parar o sentido é afinal recusar Deus e as suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (2004, p.5)

Ainda considerando o poema “Fragmentos para Novalis”, no prefácio de *Ideia da prosa*, João Barrento se refere justamente ao filósofo alemão, Novalis, e também a Barthes, para falar da escrita fragmentária como peças isoladas que formam um “sistema intensivo”,

construído a partir de uma – muito romântica – excitação da ideia que se oculta atrás de véus (cf. “Os discípulos de Saïs”, de Novalis) e que só é transmissível na exaltação da forma breve, e segundo princípios que parecem agora ser os do dodecafonismo atonal, tal como Adorno os descreve no ensaio sobre filosofia da música nova: a infração das regras (do pensamento sistemático) leva a contrair especialmente as

formas, a extrema expressividade exige uma particular brevidade. [...] na fragmentação do dito (que nega) alude à possibilidade de uma totalidade do/no não dito. (BARRENTO. In: AGAMBEN, 2013, p.13-14)

Barrento prossegue dizendo que o interesse de conhecimento subjacente a cada fragmento de *Ideia da prosa* serve-se da linguagem “como instrumento intuitivo-associativo” que resulta

numa epistemologia mais poética que conceptual, e que, como ainda em Novalis, não passa, na sua função propedêutica e heurística, de uma antecâmara (*Vorstuf*) do conhecimento, de um “paraíso de Ideias” que também o poeta-filósofo romântico preferia à ordem definitiva de um edifício conceptual abstrato. (BARRENTO, in: AGAMBEN, 2013, p.14)

O que podemos perceber é que a afirmação de Roland Barthes, o prefácio de João Barrento e cada fragmento do poema de Duda Machado convergem para o mesmo ponto: a ideia de escrita e de leitura que foge do sentido fechado, absoluto, e da própria possibilidade de formalização: “Um substrato matemático/ para a imaginação: o desconhecido,/ cálculo potencial do conhecido” (MACHADO, 1997, p.93).

Mais adiante, no fragmento VII do poema de Duda Machado, lê-se: “O primeiro momento consiste/ em admitir no completo/ uma cortina e um limiar” (p.93). A cortina é uma passagem que esconde, ou não deixa ver por completo, aquilo que está antes e depois dela, por isso, “vidência então seria imaginar/ a cortina se abrindo e/ pelo pensamento transpor o limiar”. O triunfo, aqui, é da imaginação; a imaginação, como propõe Novalis, é potencializadora do pensamento.

Se considerarmos a vidência da imaginação, que pelo pensamento transpõe o limiar, ou seja, a imaginação como passagem/via para a revelação ou despertar, ao passo que, atrás da cortina o que se revela é o indizível, é a própria potência do pensamento, então, podemos pensar naquilo que Giorgio Agamben (2013) diz ser a “bênção” de ver “a vacuidade da representação” (p.129) ou a “paisagem não-preenchida” de Duda Machado, “na qual, às vezes, podemos existir” (1997, p.47). Em “Ideia do despertar”, último ensaio-fragmento de *Ideia da prosa*, Agamben escreve:

O vazio relativo deixa de ser relativo em relação a um absoluto [“O primeiro momento consiste em admitir no completo uma cortina e um limiar”; “a equação entre morte e absoluto” (MACHADO, 1997, p.91-93)]. A imagem vazia deixa de ser a imagem do nada. A palavra extrai a sua plenitude da sua própria vacuidade. O despertar é essa suspensão da representação [“o caminho misterioso sob a consciência” (MACHADO, 1997, p.92)]. Aquele que desperta sabe apenas que sonhou, sabe apenas da vacuidade da sua representação, só conhece aquele que dorme. Mas o sonho que agora recorda não representa, não sonha nada [“acordar é um sonho” (MACHADO, 1997, p.46)]. (2013, p.129).

O poema de Duda Machado traz à tona, portanto, uma ideia de poesia que carrega longa tradição: a poesia como “afirmação simultânea da morte e da vida” (PAZ, 1982, p.180); e, ao mesmo tempo, por isso mesmo, uma poesia que resiste à verdade definitiva e que, através da dupla intensidade que perpassa a linguagem poética, o som e o sentido, não “se atenua em uma compreensão última, mas se aprofunda no silêncio” (AGAMBEN, 2014, p.186). A poesia se reafirma, aí, como um “caminho misterioso” “reconfigurado pelo verbo em sequência de sons que se repercutem” até que “aflore uma semântica submersa” (MACHADO, 1997, p.92-93).

Retomando o prefácio de *Ideia da prosa*, João Barrento diz que a busca da verdade na obra de Agamben se dá a partir de textos “em si mesmos enigmáticos” que são, nas palavras do autor, “a busca, consciente, de cintilações (representações efêmeras) de verdade num movimento que encena e deixa à vista – no texto, na obra – um movimento pendular entre envolvimento e distanciamento” (BARRENTO. In: AGAMBEN, 2013, p.15). Assim, também, podemos pensar a busca da verdade na poesia de Duda Machado, sem intenção de apreendê-la e, menos ainda, aprisioná-la: “o triunfo do incondicionado sobre as coisas”. Em “Ideia do enigma”, Agamben dirá que:

[...] a verdade começa apenas no instante a seguir ao momento em que reconhecemos a verdade ou a falsidade de uma representação [...]. Por isso, é importante que a representação pare um instante antes da verdade; por isso só é verdadeira a

representação que representa também a distância que a separa da verdade. (2013, p.106)

De acordo com Agostinho, citado por Giorgio Agamben (2014), em “Pascoli e o pensamento da voz”, um ensaio de *Categorias Italianas*, “à intenção de significar sem significado corresponde, de fato, não a compreensão lógica, mas o desejo de saber” (p.91), e afirma: “o amor é sempre desejo de saber” (p.91). Nesse sentido, o desejo de saber como experiência amorosa, pode ser o reino da poesia onde domina “uma modulação capaz de afinar o entendimento” (MACHADO, 1997, p.36), capaz de significar sem significado.

Mais adiante, Agamben retoma a formulação de Agostinho ao dizer que o amor, fruto do desejo de saber, jamais se transforma em saber: “uma experiência da palavra que jamais se traduz em experiência lógica de significado” (2014, p.92), como é a condição para o conhecimento no poema de Duda Machado:

### CONDIÇÃO

Conhecimento, seja.  
Mas sempre tão recente  
que apenas se desprende  
do não-conhecimento. (MACHADO, 1997, p.95)

Em sua tese de doutorado, “Ver, pensar e escrever com(o) um animal: devires do inumano na arte/literatura”, a professora Raquel Wandelli (2014) fala sobre a literatura como um campo que pode nos levar ao pensamento atrás do pensamento. Wandelli dirá que é preciso

[...] alcançar um sistema que rompe com o sentido, com o centro, com a referência. E para quê? Para escapar aos conceitos humanos que determinam nossa visão do mundo e são nossa fonte de entendimento moral. Libertar o homem da condição de privilégio ontológico para libertar o pensamento. Finalmente, para levá-lo, mesmo que por uma fração de segundo, a pensar fora do “sistema” onde se assenta o “pensamento anônimo

e obrigatório” de que fala Foucault<sup>32</sup>. (2014, p. 318)

Trata-se, esclarece a pesquisadora, de buscar um fora onde pulsa o “pensamento anônimo e pluralista, valendo-se da potência do próprio pensamento e da própria escritura de volatilizar esse sujeito e remeter-se a um fora”: “Vidência então seria imaginar/ a cortina se abrindo e/ pelo pensamento transpor o limiar.” (MACHADO, 1997, p.93). Consideremos, a partir destas questões, o poema a seguir:

### IMITAÇÃO DAS COISAS

Vamos, dedique-se por inteiro  
às aparências, às coisas propriamente  
ditas. Procure frequentá-las,  
incorporá-las dia a dia,  
a cada instante,  
por mais irrisório/absurdo que pareça.

Pode ser, no entanto, que você  
não resista o tempo todo  
e, de vez em quando, se afaste  
da consistência das coisas  
e se deixe levar  
pelo hábito de transformá-las  
em encantamento ou profundidade.

Não se perturbe. Ao persistir,  
voltaremos mais uma vez a elas,  
imperfeitos e concentrados  
– como no amor –, decididos  
a alcançá-las, embora adivinhando,  
e já pouco importa, que ainda  
não estamos preparados. (MACHADO, 1997,  
p.65)

No texto inicial de *Ideia da prosa*, “Limiar”, Giorgio Agamben, como já foi dito em outro momento deste trabalho, descreve o processo de Damascio em seu projeto de escrever uma obra intitulada *Aporias e soluções em torno dos princípios primeiros*. O filósofo conta que, ao

---

<sup>32</sup> A autora elabora suas colocações, nessa altura da pesquisa, a partir da obra *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*, de Michel Foucault (2011).

longo das anotações do escolarca, liam-se declarações de que, em sua exposição, só se podia louvar o fato de que ela condenava a si própria, “ao reconhecer que não vê claro, que é incapaz de olhar para a luz”:

Como pode o pensamento colocar a questão sobre o princípio do pensamento? Como se pode, por outras palavras, compreender o incompreensível? É claro que aquilo que aqui é posto como questão não pode ser tematizado nem sequer como incompreensível, não pode ser expresso nem sequer como inexprimível. (2013, p.21)

A certa altura de seu trabalho, o que Damásio compreendeu foi que o limite último, ou o princípio primeiro, que o pensamento pode alcançar, era indizível, era a própria potência do pensamento, “qualquer coisa como o lugar totalmente vazio no qual as imagens, um sopro, a palavra, poderiam eventualmente acontecer; não era, assim, nem sequer um lugar, mas, por assim dizer, o lugar do lugar (...)” (AGAMBEN, 2013, p.22).

No poema “Imitação das coisas”, o desejo de saber, aquela experiência amorosa sobre a qual fala Agostinho, é a busca por alcançar as coisas “propriamente ditas, trazê-las para dentro de si”. Essa busca não chega a ser saber, quando nos concentramos nela, “imperfeitos e concentrados – como no amor”, podemos alcançar, por um instante, o pensamento atrás do pensamento, o indizível, o lugar do lugar. Quando esse instante acaba, já que não estamos preparados para estar nesse “lugar vazio” todo o tempo, onde não há palavras para dizer tudo, voltamos à nossa condição de representar as coisas, de tentar transformá-las. Estamos novamente presos ao sistema de referências, aos conceitos pré-estabelecidos. Ou, como explica Agamben, em “Ideia do único”, estamos presos, novamente, àquela “experiência da língua que pressupõe desde sempre palavras – com as quais falamos, como se tivéssemos desde sempre palavras para a palavra (...)” (AGAMBEN, 2013, p.40).

A língua para a qual não temos palavras é a língua da poesia (AGAMBEN, 2013, p.40). Se não estamos preparados para esse lugar onde só a palavra ou o sopro têm lugar, a poesia se dispõe a ele: é o lugar do lugar. Em “Imitação das coisas”, ao final do poema, quando “adivinhamos” que ainda não estamos preparados para a língua única e primeira em nossa mente, a potência indizível, já “pouco importa”, porque a poesia está feita: é essa língua. “Nesse momento, a vanidade

das palavras atingiu verdadeiramente o centro do coração” (AGAMEBN, 2013, p.41).

Em “Ideia do nome”, Agamben dirá:

O pensamento não para no limiar do nome, e não conhece, para lá dele, outros nomes mais secretos: no nome, ele persegue a ideia. Porque, como acontece na lenda judaica do golem<sup>33</sup>, o nome com o qual se invocou o informe para lhe dar vida é o da verdade. E, quando a primeira letra desse nome foi apagada na frente desse inquietante *famulus*, o pensamento continuou a fixar o olhar sobre esse rosto, sobre o qual agora está escrito o nome “morte”, até que também ele, por sua vez, seja apagado. A frente muda, ilegível, é agora a sua única lição, o seu único texto. (2013, p.103).

Sob a condição de pensar a composição poética no próprio fazer poético, mais um aspecto vale ser ressaltado: onde o poeta se coloca nesse processo. Em “O ditado da poesia”, Giorgio Agamben (2014) comenta a autonomia da palavra em relação ao vivido, no sentido de que a palavra rompe com a *razo* poética e “abandona a vida à sua ‘verdadeira má sorte’” reverberando, “entretanto, e de modo imediato na própria poesia, tornada agora ‘má poesia’ que, todavia, o poeta não pode não escrever” (p.110).

Ou seja, o poeta deve – e é esse, na catástrofe [do romper-se o vínculo que unia vida e palavra] o evento mais atroz – romper o próprio ditado: “destacar o teu horrível pensamento da caneta/ e do papel é o que se quer e se descreve” [...]. (2014, p.110)

---

<sup>33</sup> Segundo a tradição judaica, o Golem é um ser amorfo, com características humanoides, feito do barro. De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2007), o Golem “seria uma espécie de figura mítica, criada com a função de aplacar e exorcizar certos medos do homem diante de uma natureza que lhe apareceria como portadora de uma força descomunal e incontrolável. [...] Ele é tanto o fruto da imagem de Adão, descrita no Gênesis, como também muitas vezes é apresentado como resultado de uma inscrição (do nome de Deus) quer via escrita quer pelo sopro de seu criador” (p.184-185). Tratava-se, na tradição mística judaica, de um ser criado para apresentar o poder do Nome de Deus (2007, p.186). SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O Golem: entre a técnica e a magia, aquém da bioética”. UNICAMP: Remate de Males, 27(2), jul./dez. 2007.

A quebra da *razo* poética, que fundamentava a poesia trovadoresca e estilonovista e estabelecia, assim, uma relação íntima entre vivido e poetado, significa o rompimento com o ditado “viver a palavra”. Agora, a poesia é que vive.

Podemos pensar, aqui, naquilo que Luiz Costa Lima (2002) chamou de “descentramento do eu” (p.191) na poesia de Duda Machado. O autor propõe que esse deslocamento do eu do centro se dá pela compreensão da ineficiência do próprio raciocínio lógico do sujeito. O homem já não é senhor dos significados, a fera (entendida, pelo autor, como a poesia), que irrompe distante das retinas, é quem tem “sede de significar” (p.195). Estabelece-se, pois, sugere Costa Lima, um hiato entre o eu e a fera, “esse hiato implica a clara desantropomorfização do mundo” (p.195).

Dentro de nossa proposta de leitura, o traço principal da poesia em *Margem de uma onda*, no que diz respeito ao “eu” poeta, vai além de uma noção de descentramento do eu, como propõe Luiz Costa Lima, mas afirma, na verdade, a primazia da linguagem poética. O “eu” poeta existe. Ele não está, de fato, no centro dos poemas, não porque se desloca ou se dissolve no processo de composição, ou porque a lógica do “homem” não faz mais sentido, mas porque seu trabalho é romper o próprio ditado, é apagar seu rastro e deixar a poesia dizer o que ela tem que dizer, e deixá-la dizer a si mesma: “o poeta não pode não escrever” (AGAMBEN, 2014, p.110):

### ESPÉCIME

este animal  
 – que artista –  
 só dá o salto  
 depois de desfazer  
 seu próprio rastro (MACHADO, 1997, p.57)

A poesia precisa ser feita e o poeta, em seu trabalho laborioso e solitário, não pode recusá-la, como no “Brinde” que Mallarmé ergue em homenagem aos irmãos poetas e que Duda Machado retribui em poema homônimo, um brinde à “Solidude, recife, estrela/ A não importa o que há no fim de/ um branco afã de nossa vela”<sup>34</sup>:

---

<sup>34</sup> Poema “Salut”, de Stéphane Mallarmé, traduzido por Augusto de Campos. Referência: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1980.



## BRINDE

Nada, esta espuma, virgem verso  
A não designar mais que a copa;  
Ao longe se afoga uma tropa  
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus frateros  
Amigos, eu já sobre a popa,  
Vós a proa em pompa que topa  
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,  
Sem medo ao jogo do mar alto,  
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela  
A não importa o que há no fim de  
Um branco afã de nossa vela. (MALLARMÉ)

## BRINDE

Aí onde és comigo o exílio  
de ter sido, recebe o meu abraço,  
irmão para sempre ambíguo. (MACHADO, 1997,  
p31)

O brinde mallarmaico aos navegantes poetas e à solitária jornada de sua tarefa – “solitude, recife, estrela” – corresponde com o exílio de Duda Machado. A ambiguidade eterna dos poetas, que estreita o abraço entre os frateros, é condição da palavra poética. De acordo com Pascoli, em suas elaborações sobre a voz na poesia, analisadas por Agamben (2014), o ditado poético se firma na ambiguidade do falar em língua morta, mas sendo a língua morta “aquilo que dá vida ao pensamento” (AGAMBEN, 2014, p.90). Poetar, portanto, “significaria, nessa perspectiva, fazer experiência da morte da palavra, proferir (e ressuscitar) as palavras mortas” (p.90). A letra, ainda de acordo com Pascoli, é o lugar onde a poética da língua morta e a poética da voz morta convergem nessa “experiência própria do ditado poético”:

[...] aquela em que ele pode apreender a língua no instante em que se aprofunda, morrendo, na voz, e a voz no ponto em que, emergindo do mero som,

transpassa (isto é, morre) no significado. (2014, p.97).

A experiência desse “transpasse” – que constitui o lugar do ditado poético pascolino – é uma experiência de morte. Com efeito, somente morrendo na letra a voz animal se destina como puro querer-dizer à linguagem, e somente morrendo a língua articulada pode retornar ao confuso seio da voz do qual brotou. A poesia é experiência da letra, mas a letra tem seu lugar na morte [...] (AGAMBEN, 2014, p.98-99).

Embora o brinde levantado pelos poetas seja dedicado aos seus companheiros de “jornada”, num enfrentamento, em Mallarmé, ao próprio mar alto – a poesia que os precede e domina –, o que ambos deixam claro, é que no fim de seu árduo trabalho só a poesia e sua orgulhosa estratégia de comunicar a si mesma importa, ao poeta não há maneira de deixar de escrevê-la. Por isso mesmo o brinde é a eles, que sabem, na solidão, ou no exílio de sua função, que o fim é o branco da cera, o “nada extraordinário” onde o próprio poeta pode existir, onde ele pode ser acolhido ela poesia. Já não importa a vela queimada, a travessia por mares “de raios e invernos”, seu destino é “Solitude, recife, estrela”.

No ensaio “A morte do autor”, Barthes afirma que Mallarmé foi o primeiro a compreender a necessidade de pôr a própria linguagem no centro e à frente da concepção de poesia:

[...] para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia - impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista -, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”. E não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita [...]. (2004, p.2)

Para concluir, Ballei (2014), em “A morte do autor: um retorno à cena do crime”, afirma que “um texto que resiste à domesticação não apenas reduz o poder de quem o escreve, mas acaba por assumir o controle sobre ele. Já não se pode dizer que o autor é o sujeito que fala. É a linguagem que fala através dele” (p.164):

De um lugar,  
distante das retinas,

a fera irrompe  
e de pronto, a paisagem se contrai.

Já é presa,  
repasto de significados  
com que a fera  
realimenta sua fome. (MACHADO, 1997, p.53).

Por fim, o entrelaçamento que propus neste capítulo entre os poemas e as discussões filosóficas a respeito da poesia se mostrou necessário a partir do momento em que a poesia de *Margem de uma onda* suscita o levantamento de questões sobre o fazer poético e sobre o funcionamento deste fazer, na medida em que ele se conclui no poema. O livro se confirma, nessa perspectiva, como uma obra poética sobre poesia e consequentemente sobre nossa condição primeira, original: estar sem palavras perante a linguagem.

A língua para a qual não temos palavras, que não finge, como a língua gramática, ser mesmo antes de ser, mas que “é única e primeira em toda mente”, é a nossa língua, ou seja a língua da poesia.

Essa vã promessa de um sentido da língua é o seu destino, ou seja, a sua gramática e a sua tradição. O infante que, piedosamente, recolhe essa promessa e, mostrando embora a sua vanidade, se decide pela verdade, decide recordar-se desse vazio e preenchê-lo, é o poeta. (AGAMBEN, 2013, p.40-41)



## 5. AMOR ME ACOLHE (COSIDERAÇÕES FINAIS)

*A exactidão [da poesia] é a realização integral: ex-actum, o que está feito, o que é agido até o fim. A poesia é a ação integral da disposição para o sentido. Ela é, de cada vez que tem lugar, uma exacção de sentido. [...] Aquilo que é devido pela palavra é o sentido. Mas o sentido é mais do que tudo o que pode ser devido. O sentido não é uma dívida, não é solicitado, e é possível passar sem ele. Pode-se viver sem poesia. Pode-se sempre dizer “para quê poesia?”. O sentido é um acréscimo, é um excesso: o excesso do ser sobre o próprio ser. Trata-se de aceder a esse excesso, de lhe ceder.*  
(“Resistência da poesia”, JEAN-LUC NANCY)

Encerro este trabalho com o último poema de *Margem de uma onda*, que, curiosamente, é um dos únicos em que o “eu” poético se pronuncia em primeira pessoa, assim como se pronuncia nos últimos versos do primeiro poema do livro (“amor/ me acolhe” (p.7)). Esse “eu”, que só dá o passo seguinte depois de desfazer o próprio rastro, começa agora o poema-fechamento do livro declarando “[eu] amo”:

### À NOITE NA ESTRADA

Amo, quando à noite,  
na estrada, me domina  
a sugestão vinda  
de uma ou outra casa, vista  
de longe, e depois recordada.

A calma conferida pela distância,  
a clareza do recorte que se destaca  
e é quase um movimento de subida;  
a gratidão por esse instante  
a prolongar-se em eco,

e a envolver tudo,  
brisa  
ainda há pouco formada,

a confluência  
entre passagem e morada. (MACHADO, 1997,  
p.109)

O amor como razão de trabalho e o acolhimento que se clama a ele no poema-abertura do livro, é oferecido, como podemos pensar, agora, no final do poemário, pela própria poesia. O tema se abre no primeiro poema de *Margem de uma onda* e se fecha no último poema, consumando o movimento cíclico da obra: movimento de onda que quebra sobre si, que recomeça em si mesma e que, embora siga num perpétuo retorno, traz sempre algo de novo a acrescentar. Podemos dizer que esse movimento, embora cíclico, confirma uma não coincidência da obra com ela mesma, é sempre um retorno a algo novo, nova onda sobre a margem de onda que agora se desfaz.

O acolhimento, assim chamado pelo nome apenas no primeiro poema, mas que aparece novamente em muitos outros versos do poemário, acontece nesse entre lugar da poesia, brisa ainda há pouco formada, o branco mallarmáico, o lugar do lugar onde a poesia nos acolhe e acolhe o poeta, lugar de um acolhimento que engloba o instável, espumoso – margem de onda.

A “confluência entre passagem e morada” dessa brisa que envolve tudo, também conflui com a ideia de poesia já proposta no título da obra: é margem, limite, dentro e fora. Assim, o poemário se conclui e se reinicia. A obra, o poema, o verso, é a morada do poeta, pela qual ele passa, mas fica, já que, como escreve Raul Antelo,

[...] o escritor cria a obra mas, na verdade, é a obra que cria o escritor, porque toda obra é um símbolo do homem que foi enquanto a escrevia, e que, para escrever essa narrativa, ele foi obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, teve de escrever essa narrativa, e assim por diante, até o infinito. (2016, p.91)

Esta dissertação se dedicou a uma busca por possibilidades de leitura de alguns dos poemas de *Margem de uma onda*, poemário de Duda Machado que, embora breve, é denso nas reflexões que propõe, principalmente, sobre a poesia, mas também sobre a própria condição humana, já que a poesia é, como diz Octavio Paz (1982), a própria revelação de nossa condição original.

Este é o primeiro trabalho de mestrado dedicado inteiramente ao poeta e seus poemas, mais especificamente aos poemas que compõem

*Margem de uma onda.* Pelo ineditismo do tema, julguei importante dedicar o primeiro capítulo à apresentação do autor, seu percurso na poesia e nas demais áreas nas quais atuou, bem como à contextualização do cenário literário e artístico brasileiro no qual o poeta se inclui. Em seguida, os demais capítulos se propuseram à imersão no poemário de Duda Machado, buscando caminhos de leitura dos poemas e de diálogos possíveis com a crítica e a filosofia a respeito da poesia.

Segui, até aqui, a passos cuidadosos por essa margem de onda, que são infinitas margens, de ondas infinitamente em movimento. O caminho que fiz foi o caminho conduzido pelo poemário. A sucessão de poemas que se completam, que se sobrepõem, que se dobram sobre si mesmos confirma a ideia de poesia que tece o poemário – e que o próprio título anuncia – e alcança, ao mesmo tempo, a aproximação mais íntima do interior da poesia e o afastamento a máxima distância – passa pela realidade urbana, chega ao espaço sideral – retornando, em seguida, para um ponto comum, onde a poesia não pretende ser nada além do que é, não pretende dizer nada além de si mesma: “a uma onda extrema/ quer te levar o poema// lá onde é tão difícil/ estar – onde é sem nome” (MACHADO, 1997, p.25).

Se, nessa busca, acabo por encontrar a mim mesma, como o discípulo “que, ao levantar o véu da deusa de Saïs, descobre com assombro seu próprio rosto” (MACHADO, 1997, p.91), acredito que não há conclusão, portanto, a que se possa chegar. O que há é sempre um refazer-se, redescobrir-se, como é a poesia, sempre um fazer, uma realização integral, exata, como diz Nancy. Ou, se ainda, como percebeu Damascio ao fim da busca pela origem do pensamento, o que se encontra é o indizível, só podemos existir nesse nada-extraordinário onde somos acolhidos, e o conhecimento emerge daí. O abismo da folha em branco após o último verso do poema é nossa possibilidade de conhecimento, esse instante abismo que apenas há.

*amor*  
*me acolhe*



## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Categorias Italianas: estudos de poética e literatura**. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko; Trad. das passagens e citações em latim Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

ANTELO, Raul. A poesia não pensa (ainda). In: SCRAMIM, Susana. **Alteridades na poesia: riscos, aberturas e sobrevivências**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BALLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. **Revista Criação e Crítica**. São Paulo, n.12, Disponível em <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Trad. Pierre de Place. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1990.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno: modos & versos**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIL, Gilberto. Gentes e poetas. In: CAPINAN, José Carlos. **Confissões de Narciso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ficção e o poema: Antonio Machado, W.H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LINS, Vera. Cintilações da sombra: sobre um livro de Duda Machado. **Zunai – Revista de poesia e debates**. 2003-2005. Disponível em <[http://www.revistazunai.com/ensaios/cintilacoes\\_sombra\\_duda\\_machado.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/cintilacoes_sombra_duda_machado.htm)> Acesso em 12 de abril de 2016.

WANDELLI, Raquel. **Ver, pensar e escrever com(o) um animal: devires do inumano na arte/literatura**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Artes e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2014.  
MACHADO, Duda. **Margem de uma onda**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Crescente**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

\_\_\_\_\_. **Adivinhação da leveza**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

MARTINS, Alberto. Navegador do sonho e da forma. **Folha de S. Paulo**, 10 janeiro 1998. Jornal de Resenhas, p. 2. Disponível em <<http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2009/03/margens-de-uma-onda.html>> Acesso em 08 de março de 2016.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Editora brasiliense, 1981.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

PAZ, Octavio. **La otra voz: poesía y fin de siglo**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos – Expressão da Literatura Brasileira no Século XXI**. Casa da Palavra, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. **Literatura e Sociedade (USP)**, n.8, 2005. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/19619>> Acesso em 02 de abril de 2016.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WEINTRAUB, Fabio. Violência e marginalidade na poesia de Duda Machado. **Revista Texto Poético**, v.12, 2012. Disponível em <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/92/89>> Acesso em 29 de março de 2016.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANTELO, Raul et al. (Org). **Declínio da arte/Ascensão da cultura**. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1998.

JAMESON, Fredric. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Org. e trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Disponível em <[http://dutracarlito.com/dicionario\\_de\\_filosofia\\_japiassu.pdf](http://dutracarlito.com/dicionario_de_filosofia_japiassu.pdf)> Acesso em 24 de maio de 2016.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Org. Augusto de Campos; Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PUCHEU, Alberto. **Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”**. Grandes Mestres, 2012.

SCRAMIN, Susana. (Org.). **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

TESTA, Enrico. **Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana**. Org. Patricia Peterle, Silvana de Gaspari. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

VATTIMO, Gianni. **O Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. Eduardo Brandão. 2 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Guadalupe, Gabriela Moreira

Margem de uma onda : observações de um navegante  
no mar deserto / Gabriela Moreira Guadalupe ;  
orientadora, Silvana de Gaspari, 2017.  
100 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Literatura,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Margem de uma onda.  
4. Duda Machado. I. Gaspari, Silvana de. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Literatura. III. Título.